

studia litterarum

p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

Институт мировой литературы имени А.М.Горького Российской академии наук

том 9 #3
2024

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Крупным планом:
Усадьба и дача
в русской литературе
XX–XXI вв. — судьбы
национального
идеала
Фольклористика
Текстология
Источниковедение
Публикации
Рецензии

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук

**том 9 #3
2024**

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum

Литературные исследования

Научный журнал

Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2024.
–Т. 9, № 3. — М.:
ИМЛИ РАН, 2024.
– 512 с.

Academic journal. — 2024.
– Vol. 9, no 3. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2024.
– 512 p.

Включен
в Перечень рецензиру-
емых научных изданий
ВАК РФ

Indexed:
Scopus, WoS (ESCI)

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 — 66625
от 27 июля 2016 г.

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская, д. 25А,
стр. 1

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 — 66625,
July 27, 2016

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

*Address of the Editorial
Department*:
Povarskaya St., 25A, bld. 1,
121069 Moscow
Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

Federal State
Budget
Institution
of Science

A.M. Gorky
Institute
of World
Literature
of the Russian
Academy
of Sciences

vol 9 #3
2024

Moscow

studia litterarum

Studia Litterarum
Literary Studies
Academic journal
Published since 2016

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Содержание

Теория литературы

10 **Харатян А.А.** Перфоманс субжанра «гандз» и поэтика как тактика

28 **Шевчук Ю.В.** Лиризм: свободная категория или актуальное понятие в отечественном литературоведении?

Мировая литература

56 **Надь Л.** Тиран и святой: жестокость, амбивалентность, юмор в ранних рассказах о Дракуле

96 **Долгорукова Н.М., Бабенко К.В**. Мотив смешения вина и воды в поэзии вагантов: генезис и функции

114 **Павлова С.Ю**. Самоцитирование в комедиях Мольера: оригинал и переводы

136 **Ненарокова М.Р.** Трансформация символики «Горы/Холма» в «Пути паломника» Джона Баньяна (XIX–XXI вв.)

158 **Фокин С.Л.** Две реминисценции из «русского романа» в очерке Марселя Пруста «Сыновние чувства одного матереубийцы»

176 **Сабурова Л.Е.** Бестиарные образы у Федериго Тоцци («Звери» и «Закрыв глаза»)

198 **Красавченко Т.Н**. Шекспировская традиция в современном британском романе: Йен Макьюэн

216 **Адельгейм И.Е.** «Я буду свидетельствовать о том, что помню»: роман Я.М. Рымкевича «Умшлагплац»

Русская литература

242 **Левина М.Д.** Пастернак и Северянин: две редакции «Вокзала»

256 **Чиан Ч.** Исповедальное слово в прозе Л. Андреева (рассказ «Мысль» и повесть «Мои записки»)

272 **Протопопова А.В., Протопопов И.А.** Полемика о путях развития русской литературы в эмигрантской критике 20–30-х гг. XX в.

Крупным планом: Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв. — судьбы национального идеала

308 **Андреева В.Г.** Рассказ Б.К. Зайцева «Маша»: композиция текста и идея обустроенности усадебной жизни

328 **Кнорре Е.Ю.** Усадьба-санаторий и город-сад: «счастливые пространства» в романе Н.А. Островского «Как закалялась сталь»

346 **Велигорский Г.А**. Усадьба как «дом на краю времени» в текстах английских детских писателей XIX — начала XXI в.

368 **Агратин А.Е.** Музей-усадьба в русской литературе: нарратологический аспект

386 **Богданова О.А.** Три круга интертекстуальности: «усадебный миф» в романе М.Л. Степновой «Сад»

Фольклористика

404 **Агапкина Т.А.** Заговоры и Священное Предание: о рецепции библейского наследия в вербальной магии восточных славян

Текстология. Источниковедение. Публикации

432 **Александров А.С.** «Я выбрал для пробы главу о Протопопове...» (из истории очерка А. Блока «Последние дни императорской власти»)

452 **Сысоева А.В.** Из истории Оборонной комиссии Союза советских писателей: закрытие и реорганизация

468 **Ариас-Вихиль М.А., Чечнёв Я.Д.** «Цветы зла» Шарля Бодлера в переводах и под редакцией Николая Гумилева (неосуществленный проект издательства «Всемирная литература»)

Рецензии

496 **Кундозерова М.В.** Вечные споры о «Калевале». Рецензия на книгу М. Ниеминена «Моя “Калевала”. Что? Зачем? Откуда? Когда? Чья? Разговоры об эпосе»

Contents

Literary Theory

10 **Ala A. Kharatyan.** “Gandz” Subgenre Performance and Poetics as Tactics

28 **Yuliya V. Shevchuk.** Lyricism: A Free Category or a Relevant Concept in Domestic Literary Criticism?

World Literature

56 **Levente Nagy.** The Tyrant and the Saint: Cruelty, Ambivalence, Humour in the Earliest Dracula Tales

96 **Natalia M. Dolgorukova, Kseniia V. Babenko.** The Motif of Mixing Wine and Water in Goliardic Poetry: Genesis and Functions

114 **Svetlana Yu. Pavlova.** Self-Quoting in Molière’s Comedies: Original Text and Translations

136 **Maria R. Nenarokova.** Transformation of Symbolism of a “Mountain/Hill” in John Bunyan’s *Pilgrim’s Progress* (19^{th}–21^{st} Centuries)

158 **Sergey L. Fokin.** Two Reminiscences from the “Russian Novel” in Marcel Proust’s Essay “Filial Feelings of a Matricide”

176 **Liudmila E. Saburova.** Bestiary Images of Federigo Tozzi (*Beasts* and *With Closed Eyes*)

198 **Tatiana N. Krasavchenko.** Shakespearean Tradition in the Contemporary British Novel: Ian McEwan

216 **Irina E. Adelgeim.** “I Will Bear Witness That I Remember”: The Novel *Umschlagplatz* by J.M. Rymkiewicz

Russian Literature

242 **Maria D. Levina.** Pasternak and Severyanin: Two Editions of *Vokzal*

256 **Chieh-han Chiang.** Confessional Narrative in Leonid Andreev’s “Thought” and “My Notes”

272 **Anna V. Protopopova, Ivan A. Protopopov.** Polemics on the Ways of Development of Russian Literature in Russian Critical Literature Abroad in the 1920–1930s

Close Up: The Estate and the Dacha in Russian Literature of the 20th–21st Centuries — The Fates of a National Ideal

308 **Valeria G. Andreeva.** “Masha,” a Story by B.K. Zaitsev: Composition and Idea of Order of Estate Life

328 **Elena Yu. Knorre.** Estate-Sanatorium and Garden City: “Happy Spaces” in the Novel *How the Steel Was Tempered* by N.A. Ostrovsky

346 **George A. Veligorsky.** Estate as “A House at the Edge of Time” in Texts of English Children’s Writers of the 19th–21st Centuries

368 **Andrey E. Agratin.** Museum Estate in Russian Literature: Narratological Aspect

386 **Olga A. Bogdanova.** Three Circles of Intertextuality: The “Estate Myth” in M.L. Stepnova’s Novel *The Garden*

Folklore Studies

404 **Tatyana A. Agapkina.** Spells and the Holy Tradition: On the Reception of the Biblical Heritage in the Verbal Magic of the Eastern Slavs

Textology. Materials. Publications

432 **Alexandr S. Alexandrov.** “I Choose the Chapter About Protopopov for Testing...” (From the History of A. Blok’s Essay “The Last Days of Imperial Power”)

452 **Anastasia V. Sysoeva.** From the History of the Soviet Writers’ Union’s Defense Comission: Closing and Reorganization

468 **Marina A. Arias-Vikhil, Yakov D. Chechnev.** *Flowers of Evil* by Charles Baudelaire in the Translations and Edited by N.S. Gumilev (Unfulfilled Project by Publishing House “World Literature”)

Reviews

496 **Maria V. Kundozerova.** Eternal Disputes About *Kalevala*. Review of the Book by M. Nieminen “My *Kalevala*. What? Why? Where from? When? Whose? Discussions About an Epic”

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/KTFNLU
УДК 82.0
ББК 83

ПЕРФОМАНС СУБЖАНРА «ГАНДЗ» И ПОЭТИКА КАК ТАКТИКА

© 2024 г. А.А. Харатян
Институт древних рукописей имени Месропа Маштоца — Матенадаран, Ереван, Армения
Дата поступления статьи: 09 ноября 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 17 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-10-27

Аннотация: Цель статьи — показать одну из важных особенностей религиозной лирики — цикличность и сеть как поэтическую особенность. Ключевым субжанром в этом отношении являются произведения под названием «гандз» и составленные из них Гандзаран-антологии, рассматриваемые в контексте исторического, церковного литургического ритуала и практики, а также средневековой религиозной рутины. Сеть в этой статье относится к средствам, образам и повествованиям, передаваемым между разными жанрами и поджанрами, используемыми для одной и той же цели, которые создают парадигматический образ церковных или литургических текстов христианского средневековья. В статье анализируется динамика, действующая в сетевой системе разных текстов, и то, как характерные единицы разных текстов становятся важнейшим компонентом поэтики субжанра «гандз». Подробно рассматриваются функциональность поджанра «гандз» в литературном и социальном смысле, его исполнение, исторический контекст его возникновения и развития, его парадигматическое значение в армянской средневековой литературе, а также способы его превращения в сетевую единицу в богословском контексте. Одним из важнейших аспектов статьи является исследование взаимодействия гандза и проповеди, исходя из их схожей социальной функции.

Ключевые слова: армянская средневековая лирика, «гандз» субжанр, перфоманс жанра, календарь армянской Церкви, средневековый церковный ритуал, проповедь, цикличность, богословский контекст, поэтика средневековой религиозной поэзии.

Информация об авторе: Алла Арамовна Харатян — кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник, Институт древних рукописей имени М. Маштоца — Матенадаран, пр. Месропа Маштоца, д. 53, 0009 г. Ереван, Армения.

E-mail: kharatyanala@gmail.com

Для цитирования: *Харатян А.А.* Перфоманс субжанра «гандз» и поэтика как тактика // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 10–27. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-10-27



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

«GANDZ» SUBGENRE PERFORMANCE AND POETICS AS TACTICS

© 2024. Alla A. Kharatyan
Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts, Yerevan, Armenia
Received: November 09, 2023
Approved after reviewing: March 17, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Abstract: The article aims to show one of the crucial features of religious lyrics: cyclicity and network as a poetic feature. A crucial subgenre in this regard is represented by the works called "gandz" and the Gandzaran anthologies they compose, viewed in the context of historical, ecclesiastical liturgical ritual and practice, and medieval religious life. Networking in this article refers to the means, images, and narratives transferred between different genres and subgenres used for the same purpose, which create the paradigmatic image of the liturgical texts of the Christian Middle Ages. The article analyzes the dynamics operating in the network system of different texts and how the characteristic units of different texts become the most significant component of the poetics of the "Gandz" subgenre. The article analyzes the functionality of the "gandz" subgenre in the literary and social sense, its performance, the historical context of its origin and development, its paradigmatic significance in Armenian medieval literature, and its being a network unit in the theological context. One of the crucial aspects of the article is the study of the interaction between gandz and sermon based on their similar social function.

Keywords: Armenian medieval lyric, "gandz" subgenre, genre performance, the calendar of the Armenian Church, medieval church ritual, sermon, cyclicity, theological context, the poetics of medieval religious poetry.

Information about the author: Alla A. Kharatyan, DSc in Philology, Associate Professor, Senior Researcher, The Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts — Matenadaran, Mashtots Ave., 53, 0009 Yerevan, Armenia.

E-mail: kharatyanala@gmail.com

For citation: Kharatyan, A.A. "'Gandz' Subgenre Performance and Poetics as Tactics." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 10–27. (In English) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-10-27

Introduction

With its phases of development, Armenian medieval lyric poetry differs from the stages of other Christian poetic cultures, starting with the creation of the Armenian alphabet in the 5th century. Christian texts, including lyric poetry[1], obtained a written form in this century.

Independent ecclesiastical poetry, intertwined with singing, originated in the Christian context within the 1st–2nd centuries. Initially, it was parallel to or often identified with psalms and scriptural hymns. But later it became independent, and, as researcher-theologian Garegin Sargisyan notes, from the 3rd century it became an important element in church worship and a valuable means of religious upbringing and priesthood education [15, p. 59]. Such lyric texts were chants (Armenian: "շարական," sharakan; English translation: Armenian chant)[2], psalms, and hymns.

In the 5th century, anthologies of poetic series compiled according to the church ritual calendar began to appear, which were new in their form in Christian culture. The first such anthologies were called sharaknots, which involved the works of Armenian chant writers according to the church ritual. The name of this type of lyric was used starting from the 9th–10th centuries, before that it was called "attachment" (Armenian: "կցորդ" – "Ktsord" or "Ktsourd"), emphasizing in the name that they are attached to psalms as church songs and are performed

1 Of course, the word *lyrics* in its theoretical sense came into use from the 16th century; here, however, it is used to indicate the type of the verse.

2 In Armenian philology, the origin of the name of this poetic genre is explained by the combination of the Armenian word *"շար" (English: row, series)* and the suffix *"-ական" (English: -tion)* (M. Abeghyan, St. Malkhasyan, Hr. Acharyan). It has also been associated with the Armenian version of the Assyrian root word "sher."

after the psalms. This lyric type was not the only one, in the 10th century another type, called "gandz," appeared, with which, starting from the 12th century, another anthology corresponding to the church calendar was compiled: it was called "gandzaran." In the case of both anthologies, the important thing was not to violate the church ritual calendar, and the anthology was compiled not to reflect the author's creative signature, but to ensure that the works follow the order of the holidays in the calendar. In other words, the anthology genuinely reflected the Calendar of the Armenian Church. Unlike the sharaknots, however, in which the authors are not mentioned, but are clarified later, the authors are mentioned in the gandzaran with poetic tricks, which will be discussed later.

The Aims and Objectives of the Article

The article aims to show one of the fundamental features of religious lyric poetry: cyclicity and network as poetic features. In this term, the so-called gandz works and the gandzaran anthologies are the crucial subgenres, viewed historically, in the context of ecclesiastical, liturgical rituals and practice, and medieval religious routine.

This approach is used in modern studies of medieval Christian lyrics. For example, **Insgrid Nelson**, an English literature researcher, studies medieval English lyric poetry based on **Ardis Butterfield's** "**network and cliché theory**[3]," also an important feature of Eastern Christian and particularly Armenian medieval liturgical poetic anthologies. Based on English and Anglo-French medieval texts, Butterfield concludes that they tend to reuse and circulate clichés that may come from lyric or nonlyric contexts, such as sermons. These clichés are generative and creative; they are an important component of medieval lyric form that encourages a different reading of the model than the new formalist paradigm of reading [5, p. 31]. This is an important feature because the foundation of his proposed "network" is theology, which ensures inter- and intradisciplinary ideological and image repetitions and transfers between different texts. The main reason for this is that the clichés, as we know it today, were not realized in the Middle Ages, which was conditioned by the realization of the absolute, which, in turn, was conditioned by the theological perceptions of the time. In this sense, genre content and form transfers took place in medieval texts, and its rigid system was

3 Butterfield's term "network" is very similar to intertextuality, but it does not only indicate units transferred from text to text but also a common web woven together by all.

created based on universal theological perceptions. It is noteworthy that the sermon genre mentioned among many examples, from which image and pragmatic clichés are borrowed, is also one of the most significant genres for the formation and application of the gandz subgenre that is the basis of this article. We believe that this theory of network is generally typical of medieval religious texts, conditioned by the cultural code: religious texts were an indicator of identity, and they had to be unique and generative in a specific cultural and social life, thus creating a network system between all lyric and nonlyric texts with religious content. It forms a "universal model" of a unified image of world perception and interpretation, a theological system reflecting the global vision of the world from a communal perspective, as theoretically characterized by Umberto Eco [1, c. 516].

The study of anthologies formed in Armenian medieval literature provides a vivid and impressive picture of that network model. What do I mean by that, and in what sense am I going to apply it? In this article, a network refers to the means, images, and narratives used for the same purpose and transferred between different genres and subgenres, which create the paradigmatic image of the ecclesiastical or liturgical texts of the Christian Middle Ages.

This network system makes it clear that there is no hierarchical principle between genres, so they are connected by form-content units, which are in endless movement, giving and taking units from each other.

My objective is to show the dynamics existing in the network system of different texts and how they become a significant component of the poetics of the gandz subgenre.

Hence, we will study the functionality of the gandz in the literary and social sense, its performance, the historical context of its origin and development, its paradigmatic importance in Armenian medieval literature, and its being a network unit.

Gandz as a Subgenre. Historical Overview

Manuk Abeghyan, the fundamental researcher of Armenian medieval literature, who is also the founder of the study of the history and the phasing of Armenian literature, treats this religious part of the lyric with some cynicism paying no special attention to it. He titles the history of Armenian poetry starting from the 11th century "Growth of the Secular Spirit" and examines only that aspect of literature — the newly noted secular manifestations [9]. Therefore, he did not pay

attention to the medieval poems called gandz and their anthologies, which, however, were studied separately, as isolated phenomena, only by those studying the Middle Ages, again without considering them within the big model.

It is difficult to say what the equivalent of the medieval Armenian poem called gandz is in the pan-Christian context. There are two different opinions in Armenian philology regarding the origin and development of this subgenre. Some claim that it is a genuine Armenian reality, and the situational reality defined by its name, "the great sermons that were solemnly performed in the morning and the evening right after the psalms are called gandz..." The name gandz was used accidentally because Saint Grigor Narekatsi wrote the first great sermons in the given form and meaning to compose the beginnings of the verses with his initials, always started the three sermons with the letter G and the word "gandz," after that such sermons were called gandz [17, p. 97].

Theologian Mkrtich Poturyan, another Armenian philologist, states that the word "gandz" was used in the sense of a song. He thinks it is a separate genre that entered the Armenian Church lyric under the influence of the Roman Church, as a borrowing from Latin, where there are songs called "canticum," which have the style of the Armenian gandzes. Linguistically, he explains it as follows, "the most closely related to the word gandz (song) and its best interpretation, in my opinion, are the Gaelic 'Chanson' and the Italian 'Canzone' words, which have the same meaning" [14, p. 558].

Gandz, as a new poetic type, originated in the 10th–12th centuries. This poetic type had stages of origination, development, and extinction: A. Keoshkerian mentions three historical stages of the development of the Gandzaran culture: origination (10th–12th centuries), flourishing (13th–16th centuries) and extinction (17th–18th centuries) [16, p. 16]. Gandz was a result of some historical realities. It originated and developed naturally as a requirement of social life. The historical period stood out for difficult situations with Seljuk Turk, and Mongol-Tatar invasions, accompanied by religious and denominational issues. These, in their turn, play a serious role in the formation of specific poetics.

Gandz Internal and External Structure as an Expression of Network

a) **External structure**

The network phenomenon is first of all expressed in the gandz structure. The gandzaran canon, according to Armenian medievalists, consists of three units:

the gandz (also known as the sermon), the song (“*tagh*,” Armenian “տաղ”), and the change (“*pokh*,” Armenian “փոխ,” written to sign that the given part should be sung in a faster way) or faster melody (“*hordorak*,” Armenian “հորդորակ,” similar to allegro). The title of the verse, hordorak, indicates that this part of the canon should be sung in a faster voice to distinguish it from the preceding tagh (song) part with the vocal performance. According to A. Kyoshkeryan, the part called melody is also a part of gandz [16, p. 37]. However, in my opinion, it is the same tagh, which has different names in different manuscripts: in one case — tagh, in another — melody. These are the parts that are sung and have dedicated musical notations in the manuscript.

These parts included in the gandz canon are units that may appear not only in the gandz canon as an external unit related to gandz but also in other systems different from poetry. The comparison of old manuscripts indicates that the taghs are separate units, and other anthologies were made with them; moreover, gandz and tagh are works of different authors. The same can be said about the parts called “hordorak” or “change.” Those are sung verses that are included not only in the gandz canon but also in the church calendar canon without following gandz, as it happens in the gandz anthologies. For example, in the multi-component canon of Epiphany, there are the following mandatory components: The Gospel of Luke 2: 8–14; sermon — Holy Mother; Prayer — Grateful to You, Holy God; Armenian chant — Great Mystery, and other chants; attachment and changes. Based on the same principle of network, the changes and tagh-melodies corresponding to the given holiday are included in the gandzaran canon, forming a gandzaran anthology. This means that based on their application, subgenre units are used in different medieval performance paradigms, reinterpreting or supplementing this or that aspect. It should also be noted that not all gandzes in gandz anthologies will have all these canonical units. Very often in anthologies, the gandz appears without the other units, which makes me assume that they are not a mandatory part of the gandz canon but a mandatory aspect of the church calendar canon, and since gandz is a unit of the church ritual, it may sometimes have this and other calendar units attached to it.

b) **Internal structure**

This type of poem has no clear volume — it usually has as many verses as the number of letters in the author’s name, and each verse starts with one letter of the author’s name, keeping the form of an acrostic. In the internal structure,

i. e. inside the canon, the gandzes have the following smaller textual units: odes, glory, prayer, wish, etc. In this sense, it creates a textual link with another spiritual type known in medieval Armenian lyric — sharakan. On the other hand, the internal content is the relevant text of the given church calendar ritual, with poetic description, taken either from the Bible or other religious texts.

To get a clear understanding of the performance value of the gandz appearing in the global model, or about its network, and what it borrows from other genres in the theological model of medieval thinking, as well as what it gives to that theology, we should consider the position of the gandz in the church ritual system. But for this, we should first of all consider the time.

Why does gandz, in the form of poetic verse with pure religious content, experience fierce development and prosperity? If we consider the development of this type of poem in the context of its historical period, which, as a reality of the time, could not leave the time un-responded, then it becomes clear that it was a product of its time. Time conditions any reality formed in its paradigm, and gandz, as a dominant poetic type, was not an exception. The time is directly reflected in the gandz: in their texts, the gandz-writers address God, the Holy Trinity, or Intercessor Mary to save or protect the Armenian World from the enemy, to reduce evils, and to solve the problems of the homeland. For example, in his *Gandz on Holy Nativity and Sermon* (aka Nativity Sermon), the 13th century gandz-writer Mkrtich appeals to the Mother of God for the motherland issues.

> We beg you, unmarried Mother / ask Christ for peace in the world for us / and to free us from the lawless //. May the Lord give life to our patriarch… // May the Lord help our king — let him be victorious in wars[4].

The historical contextual framework created by the research sources of the given period — the memoirs and Armenian historical works, is determined by the attacks of foreign conquerors and denominational issues: loss of Armenian statehood and Seljuk Turk, Mongol-Tatar invasions. During this period, religion was an inseparable part of the national identity, so it was from the denominational point of view. In the modern world, religion as an identity component is rather controversial. In the Middle Ages, however, it was a clear indicator of identity.

4 Gandzaran, Venice, Mekhitarist Library (San Lazzaro degli Armeni), MS1335, 1371, 31v–33r.

In the historical testimonies cited below, considerable information is provided about those issues, which leads to the conclusion of how important the issue of religious identity was, which supports the need to focus and strengthen religious ideas in the text, which would contribute to the dissemination and strengthening of those ideas among the public.

In this context, the poem becomes an essential tool for preaching the word of God and the order of the church.

The Byzantine scholar Hr. Bartikyan mentions the serious religious risks, "The emigration of Armenians to the eastern states of the empire strengthened the opponents of the official religion even more. This worried Byzantium and they did not miss an opportunity to interfere in the religious affairs of Armenians, persecuting them" [12, p. VIII]. Armenian chronicler Matthew of Edessa (11th century) provides extensive information on this, voicing the religious issues on behalf of King Gagik during the meeting with Emperor Tukits in Constantinople, with this he justifies the approaches of the Armenian religion [12, p. 108–117].

Gandzes and spiritual taghs developed during the period when the country was endlessly conquered by the Muslim peoples, Armenia lost its statehood, and the Church was the power to preserve and unify the country. Religion was no less of a problem — the Unitary movement in the country caused by the crusade was especially a cause for concern. In this case, the written thought focused on such issues, additionally, the fact that the churchmen themselves created written pieces cannot be ignored. And since religion was felt threatened in various ways by foreign conquerors (militarily and denominationally), after losing the state, Christianity was the most significant to preserve. In this context, texts of religious content, including poems, are gaining momentum. Given this circumstance, the more substantive and functional study of gandz-sermon is given attention again.

The Performance of Gandz or the Oral Nature of the Written

As it was already discussed above, the comparison of the versions of some gandzes by Mkrtich preserved in different manuscripts shows that the same text was called **gandz** in one manuscript, and a **sermon** in another. This phenomenon is typical of not only the gandzes by Mkrtich but also the gandz genre in general. According to Armenuhi Kyoshkeryan, the proto-text of the "gandz" poetry genre is the sermon. To understand the textual and genre evolution of the sermon-gandz pair, we should consider the content-form aspect of the text with

its social function. As mentioned above, the historical context endows the works of the time with its characteristic functionality, and this historical context allows us to conclude with the course of the genre's development.

A. Kyoshkeryan writes about the similarities between sermon and gandz: "The study shows that with their structural features, gandzes first of all can be compared with these sermons. The latter are usually smaller paragraphs starting with 'And we beg our Lord of peace,' and sometimes they have a rather extensive volume, consisting of several verses. The distinctive ending is rather noteworthy, starting with 'And unitedly...', 'For me and for all...', and ending with 'Have mercy, our Lord...' This is where the sermon-gandz interaction appears, with a feature that is characteristic of only those two spiritual works used in the church" [13, p. 17–18].

In the foreword of the two-volume "Gandzaran" Manuscript of Armenians, Vardan Devrikyan also covers in detail Kyoshkeryan's views, the summary of which is as follows:

1. Grigor Narekatsi's sermons started with the word "gandz," which is why later such poems were called gandz [11, p. 13].

2. In the early Middle Ages, sermons were the texts read aloud from the stage during the liturgy and religious service, and since 13^{th}–14^{th} centuries, the speech addressed to the people from the church stage has been called a sermon, in which the day's holiday and its spiritual message together with the problems of modern life were presented [11, p. 14].

Archbishop Malachia Ormanyan believes that bigger sermons are called gandz and "...are solemnly sung in the mornings and evenings after the melodies and before the prayers 'Let us be pleased with you' and 'Message from the Voice'." [17, p. 97].

Another philologist, Mkrtich Poturean, believes that gandzes have nothing to do with the sermon and are just songs called so.

"As a rule, in the beginning, the gandz was called **sermon**, which literally means herald, announcer. Sermons have a very ancient origin. The samples that have reached us are known by the names of Gregory the Illuminator, Sahak Partev, Hovhan Mandakuny, some fragments have been preserved from the first centuries of Christianity. The sermon is the deacon's prayer, addressed to the people, 'The deacon's message as a herald during the liturgy,' where saints, bishops and others are mentioned" [13, p. 17]. Armenuhi Kyoshkeryan aptly mentions this

and unfortunately leaves it discontinued, but this is an important basis for understanding the functionality, performance, and the purpose of the text, therefore, also the development trends of the genre.

Dictionaries provide the following explanations for the word *sermon*: "1. Herald, who *loudly* announced the government's orders or official news in the squares. 2. The announcement of a preacher, a *loud* statement, the announcement of the authority's order. 3. What the deacon says in the church, as an order, as a command. 4. The performance of a priest or a high-ranking clerk in the church, in which they explain religious issues to the believers" (emphasis is mine. — *A.Kh.*) [10, p. 491]. In this literal interpretation of the sermon, there are two important messages for the researcher — the speech uttered aloud, the word from the top (that of the authority or the clergy), in this case, the word of the clergy as the voice of God, and the presence of the listener or the people. For the medieval worldview, this is exclusive speech unilaterally addressed to the people, from top to bottom, that is, the presence of listeners is an important prerequisite for the valuation of speech. In this case, the essence of speech — the form and content — are brought to the fore, which must be shaped according to accessibility to be accessible and perform its function. If we consider again the explanation of the notion of "sermon," then we should conclude that as a result of the transition from the genre of the sermon to its later form — the gandz, it remains the same in terms of content, but is different in terms of form (not only from prose form to poetry but also bigger in volume), which however, in its turn, was a semantic-pragmatic change, because the basis of the transformation from a sermon text to a poetic-singing text is the clarity of the speech to the public — it had to be understandable and comprehensible to be powerful. Regarding the Armenian chants, Garegin Sargisian also writes about making the text more powerful through singing: "Various episodes of the life of Christ are presented there with wonderful images, and with such a bright liveliness, with an emphasis on the lived message, that the reader, but especially the singer, impresses the listener much strongly due to the simple, unadorned presentation of the Gospel" [15, p. 70–71].

The German researcher Maximilian Diesenberger writes about the sermon genre and that the content of the sermon in the early Middle Ages was often insufficient to convince an educated audience; the clear and canonic speech was imperative, due to which, for example, in the Western church, the sermon changes, becoming more understandable to the people.

Having no intention to identify these two genres that became independent still in the Middle Ages, let's try to understand the functional role that these two genres have, from which their ritual character derives.

From the literary studies viewpoint, the primary function of any text is to ensure a certain connection between the existing *text* and its *reader*, the *relationship* created between them, and the *essence of that relationship*. In the case of sermons and gandzes, to reach the reader the text is spoken aloud: it is read so that the listeners can hear and therefore be **convinced**. What the recipient of the text perceives from the text has a closed structure in the Middle Ages, that is, the message should reach the reader-listener in the way the speaker expects to deliver certain religious ideas in a specific social environment. Both the gandz and the sermon are important components of medieval communication culture (in modern terms — media culture) and have a very important common feature in the way their function is realized. It is the speech that sounds out loud. In both of these texts, the speech is the primary form of communication between the sender and the receiver, because the present listener is controlled through the speech, and the same text in a written form — secondary, which is sent to the receiver without the addressee's corresponding reaction. In both texts, the sender has a strategy to deliver the religious message, and they control the listener's perception and cognition through speech. It is clear that in the Middle Ages, writing as a text was not an available medium for society. And as texts ensuring important communication with society, they were realized through a speech delivered aloud. It is obvious that these texts are not purely literary texts, because the requirement for their existence was both written and oral presentation, and their performance: simply due to the inaccessibility of the written culture, written texts were considered more elite for a specific time. In the case of the written form, it also has the ability to move in time, with a lesser social function in a given period, and later on, it was determined by the meaning of those texts if the meaning continued to be significant, they continued to be written. The "Gandzaran" collections are compiled and phrased only in a specific period, later due to their being expired for that specific period, they lose their relevance. The oral existence of the text enables to control a specific consciousness only in a specific environment, therefore, the texts that sound orally have a dominant communicative role in time and are oversocialized. "A person writes differently than he/she speaks, yes, it was much more crucial in the Middle Ages than today because at that time the culture of writing had only

a limited dominance," writes the German researcher Kurt Ruh about the oral role of the sermon genre, of course, being sure that the same text has two mandatory forms of presentation with more and lesser social function. Western researchers of the sermon also highlight the role of oral speech as an important means of strong communication with the believer. Albert Damblon, for example, believes that the spoken word encourages the present listener to think with him, due to which the written word is "unrelated to the situation, stylistically complex, having a weak contact with the addressee" [2, S. 39]. Oral speech, therefore, is "attractive" — it has qualities that written speech does not have. However, the poetic form in this case has both manifestations, with one important feature: it was also written to be sung, that is, it also had a performance function.

The reading and comparison of sermon texts of different centuries and periods show that sermon texts have content repetition, that is, one of their important features is the update and modernization of old content. In the gandzes, this modernization takes place not only by presenting scriptural or other Christian motifs in a new way but also by relating that content to the issues of the time, as is done at the end of the gandzes by mentioning the problems of the motherland, religious and secular leaders, that is, becoming the inherent part of the church ceremony through a ritual, as in the quoted passage below:

> Praying to the immortal king, // to give us unshakable peace. // More than that, for my Armenian tribe, // who exist in the world with hardship. <...> For my people to be united // to deserve Your mercy (*Gandz on the Ascension of Christ*[5]).

Gandz is the literalization of the sermon in the content and pragmatics comparison, turning from the oral into the written text, the sermon, in addition to communication (medianess), also receives a new functionality: to be read aloud, to sustain and to be continuously conveyed, that is, unlike other literary genres, it has a broader performance function.

A comparison of the gandz and the sermons reveals the following features of sameness and similarity:

1. theologically rich in content (each gandz is a reference to a biblical or Christian event);

5 Gandzaran, Venice, Mekhitarist Library (San Lazzaro degli Armeni), MS382, 1394, 139r–140v.

2. appropriate for communication (gandzes in church rituals are addressed to all Christians);

3. are performative-applicative (they are an important component of the church ceremony system);

4. are impactful (impact the consciousness and cognition of the public participating in the ceremony);

5. linguistically well-thought to be attractive (with a clear and universally accessible linguistic approach, with an immediacy that promotes the imagination based on the relevant texts);

6. in an original way (poetic form and during church service: orality and melody).

According to Silvia Serventi, in the Western church, visualization helped the sermons to be delivered quickly and correctly [7, S. 197–222]. Since the gandzes, as texts of religious content, maintain the preaching nature, in their case orality and singing support their correct realization. In this way, the content of the sermon (religious knowledge, ethics, instructions for action and conduct) can not only be memorized and reproduced, but also applied (through repetition or through the link with other images), and become common to the public, and be combined with other elements of the ritual forming an entire holiday.

In the Western church, the icons played a similar role, and being an inherent part of the church decoration, supplemented the believer's knowledge in terms of content. They are part of conveying faith, which is based on the diverse use of icons and medieval faith [8, S. 17]. In the Armenian church, the main means of communication with the believer was the spoken word, which could also turn into singing. It took on all this imagery, and the impressiveness was conveyed through a poeticized text, which, as can be seen from the original of the gandzes, was made accessible and simple, which was essential from the point of view of public access. Simplicity and accessibility refer not only to the language of the text, with the transition from complex old Armenian (grabar) to Middle Ages Armenian, but also based on texts of serious theological and philosophical complexity, a church narrative was created, written in simple language. On the other hand, the written texts remained the reading of the medieval elite — the priests, whereas the common people were ignorant of the contents of the books. This is where the demand for orality arises and the form of application of the written text — gandz, becomes orality (seemingly oral texts) or performance. That is the

communication based on the written text was carried out with the help of the voice (reading or singing)[6].

All the above-mentioned come to prove that the texts of preaching nature started to gradually gain a different form of parallel existence. They were further adapted over time. In this regard, the fact that the gandzes were edited more freely than, e. g., other poetic texts, which did not carry any theological narrative, is rather interesting. Each writer-transcriber added his/her own taste and poetic approach, adapting the word-image perceptions, rhythm, and rhyme of the poetic verse. In different versions, there are even longer and shorter verses, a phenomenon that is again an individual call of the poetic perception of the text.

The comparisons and the functional similarities or sameness of the two genres allow us to conclude that essentially the preaching content becomes a poem with its role and functionality. Sermon theorists explain society's demand for sermons with the relationship between the assumed abilities of the past and the present demands, which has determined the status of preaching in society at all times [3, S. 130], and which is always adapted to the listeners.

Gandzes, as a way of communicating with society, aim at proposing and reminding society about religious values, as well as keeping them within the framework of religious values. In this sense, the gandzaran system, which covers the entire church calendar, is an effective mechanism for reformulating and delivering religious values in a poetic form. "Through rituals, people develop their ideas about political institutions and the qualities of political leaders. Their political understanding is achieved through symbols and rituals, and ritual as an action through which the symbolic essence is expressed, plays the role of a powerful tool through which we build up the political reality" [4, p. 75]. This very function comes to prove one of the old names of this poetic form — the sermon, which is essentially a "secondary" text in relation to the word of God: the preacher's speech about the word of God. The purpose of the sermon is to convey the meaning of God's word to people's consciousness. Such a transfer of meaning is the adaptation of the primary text (word of God) to the abilities of the human mind. As an example, let's compare one of the gandzes of the gandz-writer Mkrtich with the

6 Speaking about orality, Ursula Schaefer applies the term "vocality" based on Paul Zumthor's term "vocalité," which the author introduced to show that communication based on the written text can only be implemented with the help of the voice, which supports facial expressions and gestures. See [6, S. 114–118]. This is fully applicable to sermons as well.

biblical content, which makes it even more convincing. In the Nativity Gandz, the episode of the Holy Nativity is included in the festive Epiphany chapter, which lasts eight days and is therefore called *Eight Days of Nativity*. It includes all the festive episodes of Epiphany except for the one on the circumcision — the birth of Jesus in a manger in the cave of Bethlehem (it is the praise of Mary with biblical and religious patterns because the absolute is not subject to change and the essence of the ritual is to reproduce it as a memory). The means of imagery are the same as those of all medieval religious texts, especially Armenian chants and psalms; *pure and spotless Mary, the Immaculate Conception, the desired paradise, the tree of immortality*, etc. The Holy Nativity is described, which is reminiscent of medieval images of visual art: the Worship by the Shepherds, the Annunciation of the Archangel Gabriel, the Worship by the Magi, the Baptism in the Jordan, the Descent of the Holy Spirit.

The K-beginning verse of the Nativity Gandz (the poem has as many verses as the number of letters in the author's name, and each house begins with a letter of the name) has various versions, in the earliest manuscript, which is the basis of the original of this book, the shepherds see the birth of Christ and go to worship him and gift a lamb to the heavenly holy king and praise the angels. In a different version, the archangel descends and announces the good news to the shepherds, and they go to worship Christ and praise the angels[7].

The scene of the Worship by the Shepherds is one of the important episodes of Holy Nativity, which is described in the Gospel of Luke. In theology, this scene is usually divided into two scenes: the announcement of the Archangel Gabriel to the shepherds and the worship itself. In the earliest preserved text, the scene of the announcement itself is missing to be edited in a later text.

> *// The Heavenly Father descended from heaven to announce the good news to the shepherds. // The shepherds came to worship, gifted milk and a lamb. // They were united with the angels and glorified the Lord Most High //* (Luke 2: 8–14).

Another example, the Purification holiday (Arm: Tyarnendaraj, "Տյառնընդառաջ") symbolizes accepting the Lord in the hearts of Christians by going towards the Lord. The gandz preaches the power of the Holy Trinity, the

7 Mashtots, The Armenian manuscript library of the Mkhitaryan Congregation in Vienna, MS600, 1440, 187r–191v.

genuineness of God, the sinfulness of Adam, the forty-day sanctification of Christ and his entry into Jerusalem, and the fulfillment of the Bible.

> *He appeared in a manger covered in sackcloth / and was fed with virgin milk, / Forty days later he came to the temple // and fulfilled the Bible, /* He took a pair of turtledoves from Joseph and gifted two young pigeons. They stood before baby Jesus / as per the law of Moses. / The city of Jerusalem rumbled / on the occasion of the coming of the Lord.

The entire verse poeticizes the episode of Tyarnendaraj described in Luke's Gospel: [Luke 2: 22–24].

Conclusion

From the above-mentioned, the following patterns characteristic of the poetics of the gandz can be concluded:

The genre of gandz is a significant component of the medieval theological global model in Armenian lyric poetry and its essence can be understood and analyzed only in that context. It is an important network chain, which borrows not only well-known theological clichés in the sense of imagery but also units and elements of different genres and acts as a unit to complement their content.

An important feature of the gandz is its performance, it was created and developed in accordance with the church calendar, being included in it and playing a significant role in the enrichment of that calendar canon. It takes units from the calendar, such as tagh, melody, and change, and forms the gandz canon with them.

The gandz tactic is to theologically influence the ideological and cognitive apparatus of its recipient-listener keeping them in specifically theological-national perceptions. With its performance tactics, gandz takes on the features of the sermon and acquires a paradigmatic role in Armenian medieval literature.

Список литературы
Исследования / References

1 *Эко У.* Отсутствующая структура: введение в семиологию / пер. с итал. Веры Резник и Александра Погоняйло. СПб.: Symposium, 2006. 544 с.

Eko, U. *Otsutstvuiushchaia struktura: vvedenie v semiologiiu* [*Missing Structure: Introduction to Semiology*], trans. from Italian by Vera Reznik and Alexander Pogonyailo. St. Petersburg, Symposium Publ., 2006. 544 p. (In Russ.)
2 Damblon, Albert. *Frei predigen. Ein Lehr- und Übungsbuch.* Düsseldorf, Patmos, 1991. 120 S. (In German)
3 Diesenberger, Maximilian. "Theorie und Praxis des Predigens im frühen Mittelalter." *Predigt und Politik im frühmittelalterlichen Bayern*, Bd. 58. Berlin, Boston, De Gruyter, 2016. S. 127–192. (In German)
4 Kertzer, David I. *Ritual, Politics and Power.* New Haven, London, Yale University Press, 1988. 10, 258 p. (In English)
5 Nelson, Insgrid. *Lyric Tactics, Poetry, Genre, and Practice in Later Medieval England.* Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2017. 224 p. (In English)
6 Schafer, Ursula. *Vokalität, Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit.* Tübingen, Narr, Cop., 1992. 260 S. (In German)
7 Serventi, Silvia. "Le immagini mnemotecniche nelle lettere di direzione spirituale. Girolamo da Siena." Wetzel, René, und Fabrice Flückiger, Hg. *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit.* Zürich, Chronos Verlag, 2010. S. 197–223. (In German)
8 Wetzel, René, und Fabrice Flückiger. "Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit." Wetzel, René, und Fabrice Flückiger, Hg. *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit.* Zürich, Chronos Verlag, 2010. S. 13–25. (In German)
9 Աբեղյան, Մանուկ. Երկեր, Հ 3. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970. 635 էջ: (In Armenian)
10 Կռանեան, Անդրանիկ Վրդ. Բառգիրք հայերէն լեզուի. Պէյրութ, 1998. 491 էջ: (In Armenian)
11 Մատենագիրք հայոց. Անթիլիաս, Տպ. Կաթողիկոսութեան, 2008. 844 էջ: (Գանձարան, Հ. Ա) (In Armenian)
12 Մատթեոս Ուռհայեցի. Ժամանակագրություն, Թարգմ., ներած. և ծանոթագրությունները՝ Հրաչ Բարթիկյանի. Երևան, Հայաստան, 1973. 372 էջ: (In Armenian)
13 Շնորհալի Ներսես. Տաղեր և գանձեր, աշխ.՝ Արմինե Քյոշկերյանի. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1987. 447 էջ: (In Armenian)
14 Պոտուրյան, Մկրտիչ. Միջին դարերի հայ կրոնական բանաստեղծությունը, «Բազմավեպ». Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, 1905, 556–559 էջ: (In Armenian)
15 Սարգիսեան, Գարեգին. Հայոց եկեղեցւոյ աստուածաբանութիւնը ըստ հայ շարականներու. Կանադա, 2003. 300 էջ: (Հայագիտական մատենաշար, թիվ 2) (In Armenian)
16 Քէօշկէրեան, Արմինէ. Գանձարանային մշակոյթ. Երևան, «ԵԱՍՈՆ» հրատ., 2008. 383 էջ: (In Armenian)
17 Օրմանյան, Մաղաքիա. Ծիսական բառարան. Անթիլիաս, Տպ. Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 1957. 298 էջ: (In Armenian)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/LRHEHY
УДК 82.09
ББК 83

ЛИРИЗМ: СВОБОДНАЯ КАТЕГОРИЯ ИЛИ АКТУАЛЬНОЕ ПОНЯТИЕ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ?

© 2024 г. Ю.В. Шевчук
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 26 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 30 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-28-55

Аннотация: «Лирическое»/«лиризм»/«лирическое начало» употребляется как самостоятельный термин, в сочетании с объектом исследования (проза, цикл, поэма) или смежным явлением («лиро-эпический») достаточно широко. Попытки его теоретического осмысления и обоснования предпринимались крайне редко — и до сих пор в филологии «лиризм» остается категорией неразработанной. Размышления отечественных исследователей о лирике как литературном роде, практические наработки по анализу литературных произведений, а также критическое освоение проблемы самими поэтами позволяют сделать некоторые обобщения и выводы. В статье прежде всего рассматриваются вопросы содержания и границы понятия лирического, которое определяется как сложное идейно-эмоциональное единство автора, героя и читателя в лирике и в произведениях синтетических форм. Взаимодействие субъектов — автора и «другого» — происходит в атмосфере доверительной эмоциональности, близкой ситуации исповеди. Сострадающий читатель оказывается «внутри» лирического события, и его диалог с автором и героем имеет катарсический исход. Формы лиризма в синхронии заключают в себе типические черты, но в большой степени они зависят от чувства материи у каждого конкретного автора, и поэтому у признанных лириков они воспринимаются как новаторство внутри традиционной литературной системы. По своей природе лиризм — явление интерсубъектное, поэтому осмысление его форм, передающих общее в душевном строе поколений и масс людей, может быть перспективным в диахронии.

Ключевые слова: лирика, лирическое, лирическое начало, лиризм, драматизм/трагизм, лирический субъект, автор, герой, читатель, интерсубъектность.

Информация об авторе: Юлия Вадимовна Шевчук — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3784-2100

E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Для цитирования: *Шевчук Ю.В.* Лиризм: свободная категория или актуальное понятие в отечественном литературоведении? // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 28–55. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-28-55



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

LYRICISM: A FREE CATEGORY OR A RELEVANT CONCEPT IN DOMESTIC LITERARY CRITICISM?

© 2024. Yuliya V. Shevchuk
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 26, 2024
Approved after reviewing: April 30, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Abstract: “Lyrical” / “lyricism” / “lyrical principle” is used as an independent term, in combination with the object of study (prose, cycle, poem) or an adjacent phenomenon (“lyro-epic”) quite widely. Theoretical comprehension and justification of the term “lyricism” remains an undeveloped category in philology. Reflections of domestic researchers on lyrics as a literary genre, practical developments in the analysis of literary works, and the critical development of the problem by the poets themselves allow us to draw some generalizations and conclusions. The article primarily addresses the content and boundaries of the concept of lyrical, which appears as the complex ideological-emotional unity of the author, character, and reader in lyrics and works of synthetic forms. The interaction of subjects (the author and the “other”) occurs in an atmosphere of trusting emotionality of a close situation of confession. The compassionate reader finds himself “inside” the lyrical event, and his dialogue with the author and character has a cathartic outcome. Forms of lyricism in synchrony encapsulate typical traits. Still, to a large extent, they depend on the sense of matter in each particular author, and therefore, in recognized lyricists, they appear as innovations within the traditional literary system. By its nature, lyricism is an intersubject phenomenon, so understanding its forms that convey the general in the spiritual system of generations and masses of people can be promising in diachronia.

Keywords: lyrics, lyrical, lyrical beginnings, lyricism, drama/tragedy, lyrical subject, author, character, reader, intersubject.

Information about the author: Yuliya V. Shevchuk, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3784-2100

E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

For citation: Shevchuk, Yu.V. “Lyricism: A Free Category or a Relevant Concept in Domestic Literary Criticism?” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 28–55. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-28-55

В современных научных исследованиях лиризм/лирическое, по замечанию Ю.Н. Чумакова, не является строгой дефиницией, а остается «свободной категорией», понятной гуманитариям «в целом» [30, с. 5]. Распространенная установка в отечественной науке о литературе — обнаружение конкретных форм выражения авторской субъективности, изучение жанровой специфики произведений с лирической составляющей, формально-художественных приемов и стилистических особенностей поэзии и прозы. Как правило, обобщаются явления и тенденции поздних этапов развития литератур. В научных исследованиях и критических статьях феномен лиризма получил следующие определения, так или иначе акцентирующие внимание на активности автора, героя и читателя/слушателя: «психический ритм “дум и чувств”» (Д.Н. Овсянико-Куликовский) [23, с. 209]; «содержание нашего *я* в различные моменты его самосознания» (И.Ф. Анненский) [31, с. 101]; «проекция коллективного *я*» (Е.В. Аничков из А.Н. Веселовского) [3, с. 402]; «метод <...> мировосприятия» автора (Вяч. Иванов) [38, с. 36]; «эмоциональный тон», «основной эмоциональный тон» произведения (В.М. Жирмунский [9, с. 47], Б.О. Корман [16, с. 96]); «вид пафоса» (Г.Н. Поспелов [24, с. 198], М.П. Князева [14, с. 2]); тип «эмоционально-смыслового “звучания” произведения» (В.Е. Хализев) [29, с. 311]; «лирическая субстанция» произведения как особый взгляд автора и героя на мир (И.Л. Альми) [1, с. 467].

На протяжении последних веков писателями и теоретиками искусства ставились задачи пересмотра традиционной триады литературных родов — тогда и возникла потребность в разведении понятий «лирика» (род литературы) и «лиризм/лирическое» («внутреннее начало», «качество» в текстах различной родовой принадлежности). Одним из первых в XVIII в.,

по словам А.Е. Махова, И.-А. Шлегель, «не отказываясь в принципе от концептов драмы, эпики и лирики, трактует их не как классификационные рамки, разграничивающие “классы” произведений, но как *оттенки* (Schattierungen), которые могут присутствовать в текстах с различными внешними родовыми признаками. Мы имеем здесь дело с проявлением общего процесса превращения категорий родовой систематики, разграничивающих тексты, в “качества”, которые могут проявляться в текстах формально различной родовой принадлежности. Эпос, драма и лирика превращаются в “эпическое/эпичность”, “драматическое/драматичность” и “лирическое/лиричность”; так переосмысленные, эпос, драма и лирика — в статусе неких внутренних начал, качеств (в терминологии XVIII века — “тонов”, “красок”) — могут становиться характеризующими признаками произведений самых разных жанров» [22, с. 396]. Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) предлагал отказаться от избыточной трехчастной классификации литературного рода потому, что лирический «огонь» в произведении считал универсальным («Приготовительная школа эстетики», 1813): «Лирика, по существу, предшествует всем поэтическим формам, потому что вообще чувство рождает поэзию, в нем искра ее зажигающая; поэзия предшествует всем поэтическим формам как лишенный облика огонь Прометея, членящий и одушевляющий облики, фигуры, формы» [39, с. 276]. Древняя метафора проливает свет на важнейший аспект лиризма — его соотнесенность с областью «вообще чувства», «я» вообще, которую лирическая поэзия, имеющая дело с «высшими человеческими состояниями», «человеческим в человеке» (М.К. Мамардашвили) [40, с. 550], способна отражать полнее и подробнее других форм литературного творчества.

В России оригинальный взгляд на лирику и лирическое в поэтическом произведении высказал в начале XX в. представитель психологической школы Д.Н. Овсянико-Куликовский («Лирика — как особый вид творчества», 1910). Лирическое творчество (словесная лирика, музыка, песня, танец) он противопоставил образному (эпическое, драматическое) по принципу их отношения к ритму «в форме звуковой и также в виде телодвижений» (в первом случае он является самоцелью) [23, с. 186]. В концепции ученого важна проблема диалектики формы и содержания, вызвавшая в свое время справедливое возражение у оппонентов. Он разграничил «лирические эмоции», порожденные ритмической организацией произве-

дения, и «лирические ценности» как наличие в нем сложного идейного плана. Утверждается, что эволюция лирического на протяжении истории поэзии — это движение от примитивного содержания и разнообразия ритмов к вытеснению последних «лирическими ценностями». Лирическая эмоция «возникла из могущественного некогда аффекта, производившегося действием ритма» [23, с. 189]. «*Творчество, направленное на создание и разработку ритмов, производящих эти эмоции, мы называем лирическим* — в отличие от всех других видов творчества, в процессе которых лирические эмоции могут участвовать, но сущность и призвание которых вовсе не в том, чтобы создавать и разрабатывать ритмы» [23, с. 192]. «Лирический элемент» вторгается в творчество религиозное, образное, но здесь эмоция не цель, потому что она вызвана содержанием. В процессе соотношения искусств выстраивается некая иерархия «чистоты» лиризма, вершинное положение в которой занимает музыка.

Во второй части работы Овсянико-Куликовский специально ставит вопрос о форме и содержании в словесном произведении, и тогда возникает более точное определение «лирической эмоции» как «психического ритма “дум и чувств”» в лирической поэзии. Исследователь утверждает, что «“настоящего”, высокого лиризма в поэзии древность и не знала, что *этого рода лиризм* есть создание новой европейской цивилизации, — с XIX века по преимуществу» [23, с. 209]. Под «высоким лиризмом» подразумевается гармоничное соединение «совершенства стихотворной формы» и «внутренней ценности лирических вдохновений» [23, с. 200]. Только великие художники, такие как Шекспир, Гете, Пушкин, знали меру этого соединения, а многочисленные версификаторы порождаются следующей закономерностью: «*...разработка стиха, т. е. искусственное упорядочение и усовершенствование ритмических средств языка, во все эпохи культурного развития, в особенности в эпохи процветания литературы, идет ускоренным темпом — гораздо быстрее, чем идут вперед, развиваясь и изощряясь, лирические ценности, какими в ту или иную эпоху располагает человечество*» [23, с. 203]. Практика литературного творчества демонстрирует сложное взаимодействие ритмической и субъектной структур произведения. В частности, лиризм поэзии К. Бальмонта И.Ф. Анненский, знакомый с работами Овсянико-Куликовского, определяет через музыкальность лирического «я» поэта. Ритм для исследователя становится ключом к семантическому плану стиха, и тогда

уже речь идет о звуковых и словесных символах, оттенках и ритмах переживаний, способных выразить мироощущение современников и индивидуальное настроение автора. У поэта начала XX в., по мнению Анненского, «основной настрой души» отражается не в «биографическом *я* писателя», а в словесном и ритмическом строе произведения («Бальмонт-лирик», 1904) [31, с. 102]. В размышлении о лиризме Овсянико-Куликовского, думается, ценна мысль о важности владения мастерством инструментовки для выражения упорядоченного ритма «дум и чувств», способности автора сделать ритм значащим и через него высказать то, что было названо «лирическими эмоциями» и «лирическими ценностями».

В то же время сторонником разграничения «лирики» и «лиризма» был литературовед, критик, прозаик Е.В. Аничков, ученик А.Н. Веселовского. Позицию по данному вопросу он формулирует в подробной статье 1907 г., посвященной разбору основных положений «Исторической поэтики» наставника. Исследователь считает, что «самое подразделение родов поэзии на эпос, лирику и драму и имеет, быть может, гораздо большее значение в старом гегелевском значении, хотя и облеченном им в исторические нормы, но в существе дела отвлеченном. Может быть, важнее говорить об эпическом складе, или о повествовании, о лиризме и драматизме. Во всяком случае, то и другое надо было бы строго различать» [3, с. 401]. Лирика представляется ему явлением особенно сложным: «Чистая лирика, т. е. лирика как поэтическая форма, вьется по полю поэзии лишь тоненькою и часто вовсе обрывающейся нитью. Лирическая стихия, напротив, богата и разнообразна» [3, с. 401–402]. Критикуя Веселовского за недоработанность представлений об эволюции лирики, ученый высказывает уверенность в том, что автор «Исторической поэтики», пользуясь «старым подразделением», говорит о лирике, а «разумеет *лиризм*» [3, с. 402]. «Когда мы говорим лирика, мы гораздо более разумеем стихию в поэзии, чем определенные виды поэзии. И то же самое можно сказать и о драме. Ведь мы разумеем под драмой вовсе не только голую форму, а нечто в самой сути — драматичность, а не только драму; и драму мы считаем наиболее совершенным видом, соответствующим драматичности, т. е. наглядности, осуществлению в действии» [3, с. 401]. У Аничкова появляются определения «эпически-повествовательный» и «лирически-взволнованный». С опорой на Веселовского исследователь приходит к заключению, которое, к сожалению, не разво-

рачивает подробно: «Лирическое начало, лиризм в поэзии, стало быть, — “проекция коллективного *я*”» [3, с. 402]. Суждения Аничкова более поздних лет можно назвать «практическими», подводящими итоги модернистской культуры в России рубежа веков и отчасти проливающими свет на «лирическую стихию» как «проекцию коллективного *я*» той эпохи (статья «Акмея русского художества» в берлинском издании 1922 г.): «Среда, посещавшая “вечера нового искусства”, была та же самая, до смешного та же самая, что делавшая революцию. Оттого она аплодировала одинаково и Блоку, читавшему “Незнакомку”, и декорациям Судейкина в “Бродячей собаке” (простите, что на два-три года забежал вперед), и обложкам Билибина, и статьям Бенуа, и уничтожающе порицавшему все это Луначарскому. Одна и та же среда, одни и те же живые люди. На этом я настаиваю. Дух, страсть, стремления, помыслы были одни и те же. И только на поверхности, среди одних только литераторов в стертых редакциях журналов, среди споров между собою казалось, что тут два враждебных друг другу течения: одно реалистическое и в политическом смысле революционное, а другое декадентское и ретроградно-буржуйское» [2, с. 9].

Открытия гуманитарных наук конца XIX – начала XX в., в том числе идеи Овсянико-Куликовского и Веселовского, оказали существенное влияние на филологические представления и художественное творчество И.Ф. Анненского, в своих критических статьях использовавшего «лиризм» как ключевое понятие на литературном материале различных культурно-исторических эпох. Лиризм, по его мнению, на протяжении веков был способом освещения и обобщения человеческих представлений и угадываний собственного «я»: «…в истории художественной литературы, где это *я* всего полнее выясняется, можно, мне кажется, проследить и некоторую правильность в постепенном обогащении его содержания по мере того как увеличиваются наши познания о душевной жизни человека и как сами мы становимся требовательнее к себе и правдивей в своем определении. Есть, конечно, и общие культурные и социальные причины, которые определяют разность в содержании нашего *я* в различные моменты его самосознания» («Бальмонт-лирик») [31, с. 101]. В статье «Таврическая жрица у Еврипида, Руччелаи и Гете» Анненский сравнивает формы выражения субъективности художников различных периодов — от «коллективного» героя до «лично-творческого» субъекта: «…для древнего автора ограничены были люди

вообще; истина шла где-то над ними, и притом пути ее были неисповедимы, а воля богов обнаруживалась загадочно и редко, иногда даже после казни. Такое понятие об ограниченности людей в познании истины могло вызывать у поэта горечь, дерзость, иронию, — но оно и для него, как для толпы, коренилось глубоко и держалось стойко, находя опору в традиции, религии и во всем строе гражданской общины» [34, с. 493]. Переживание у Гете, впитавшего в себя дух Античности, было уже иным: «Гете в этом отношении открыл тот путь, который, может быть, только провидели афинские трагики. Но лучше чем они, благодаря 22 векам человеческой муки, сознавая себя шире, дальше себя видя, поэт новой Германии мог и глубже переживать своих героев и свободнее их творить» [34, с. 494].

Анненский считал, что с течением времени лирическое «я» в поэзии отражается все более сложно. В письме А.Н. Веселовскому от 17.11.1904 г. он пишет о «стихийно-бессознательном» начале современного лиризма: «...наше *я*, удачно или неудачно, поэтично или задорно, но во всяком случае полнее, чем прежде, отображается в новой поэзии и при этом не только в его логически оправданном или хотя бы формулированном моменте, но и в стихийно-бессознательном» [33, т. 1, с. 378]. Об актуальном переживании, становящемся в словесном искусстве лиризмом благодаря соединению авторского чувства времени и слова, рассуждает поэт в письме Е.М. Мухиной от 02.03.1908 г.: «Поэтика начала с сюжетов, позже возник вопрос о заимствованиях и реминисценциях. Определительная роль поэтической речи и власть слов только что начинают выясняться. Фантом творческой индивидуальности почти исчерпан. <...> И потому позвольте мне не развивать мыслей о том, как центр чудесного должен быть перемещен из разоренных палат индивидуальной интуиции в чашу коллективного мыслестрадания, в коллизию слов, с ее трагическими эпизодами и тайной» [33, т. 2, с. 194].

Если для Анненского важнейшим фактором лиризма было отражение «коллективного» переживания в искусстве («наше *я*»), то для Вяч. Иванова — индивидуальное переживание поэта. В диалоге с Анненским, автором доклада-статьи «Бальмонт-лирик», он утверждает, что лиризм является естественным творческим проявлением душевной организации поэтов особого склада. Этот «склад» души формируется не на биографическом уровне, а где-то в глубине личности творца, между его способностью мыслить и чувствовать, самопроизвольностью и самоконтролем реальных душевных

переживаний. Из опубликованного варианта доклада «О лиризме Бальмонта» (1912) следует, что лирики делятся на тех, «лиризм которых не поглощает, однако, всех сил их души, не исчерпывает всего их сознания, всей творческой воли» (речь идет о Данте, Гете и Пушкине), и на «обреченных», т. е. «лириков всегда и во всем, в слове и жизни равно» [38, с. 36]. Лирическая «манера» для последних — это «естественная, органическая форма, непосредственное выражение их своеприродного существа, непреднамеренное, самопроизвольное начертание внутреннего принципа, определяющего возникновение и рост их художественной личности» [38, с. 36]. Истинные лирики, по мнению Вяч. Иванова, «обречены говорить только о себе, и когда думают, что говорят о вещах, каковы они суть, сами обманываются, но нас не обманывают, потому что без труда мы замечаем, что они продолжают раскрывать перед нами, под образами вещей внешних, свой собственный внутренний образ»; в их творчестве «преобладает элемент личный» [38, с. 36, 37]. «Лирическая личность» естественно трагична, потому что «истинное лирическое благозвучие есть пронзительный стон болящей груди, знобимой священным недугом», а «почерпнутые из своего внутреннего закона утверждения» — это «утверждения общих истин» [38, с. 39, 40]. Суждения Анненского и Иванова проясняют и заостряют сущностные черты современного им лиризма, по природе своей антиномичного: включающего в себя момент стихийно-бессознательного и глубоко осмысленного автором, его стремления к анонимности/коллективности и индивидуальному самовыражению.

В литературоведении второй половины XX в. результаты изучения сложной связи между автором, героем и читателем посредством анализа субъектного плана произведения (Б.О. Корман, С.Н. Бройтман, М.М. Гиршман) позволяют нам представить лиризм в плане взаимодействия голосов, сознаний, точек зрения. Исследователями была развита идея потенциального многоголосия в лирике, постепенного движения от исходной формы синкретизма автора, героя и слушателя к отношениям «нераздельности-неслиянности» либо дополнительности субъектов в лирическом произведении[1].

Б.О. Корман, настаивая на актуальности понятия «основного эмоционального тона», не тождественного ни автору, ни лирическому герою,

1 См. об этом в статье С.Н. Бройтмана «Лирика» [5, с. 110].

рассуждает о «коллективной» природе лирики в синхронии: «Благодаря единству мировоззрения у людей есть нечто общее в содержании чувств и в самом способе чувствовать: радоваться, негодовать, иронизировать, восхищаться. <...> Разумеется, реакции эти варьируются, и все же они необыкновенно близки, гораздо более близки между собой, чем это можно было бы предположить, судя по разнообразию индивидуальностей. Если эпос передает это общее через особенное, что и приводит к созданию множества индивидуальных образов-характеров, то лирика воспроизводит это общее в отвлечении от особенного, определяемого природными склонностями, специфическим опытом и т. п. Основной эмоциональный тон представляет собой определяемый мировоззрением закон эмоциональных реакций, лирическое самосознание самых различных людей» («О соотношении понятий “автор”, “характер” и “основной эмоциональный тон”», 1969) [16, с. 96].

С.Н. Бройтман размышляет над проблемой в диахронии: «Следы древней хоровой природы и своеобразная “межличностность” лирического субъекта сохранились в фольклоре разных народов, проявляясь, в частности, в таких формах высказывания, которые являются странными и “неправильными” с точки зрения более поздних эстетических критериев. Речь идет о типичных для фольклорной лирики спонтанных и немотивированных (не связанных с прямой речью) переходах высказываний от третьего лица к первому (и наоборот) либо о взаимных переходах голосов мужского и женского субъектов: “Шел детинушка дорогою, / Шел дорогою, он шел широкою. / Уж я думаю-подумаю, / Припаду к земле, послушаю” (Собр. народных песен П.В. Киреевского). Сама возможность таких субъектных превращений говорит о нечеткой расчлененности в фольклорном сознании “я” и “другого”, автора и героя, о легкости перехода через субъектные границы, которые еще не успели отвердеть» [5, с. 113]. Определяя «лирический субъект», он утверждает, что «в истории лирики не было одного, всегда равного себе Л. с., но было три качественно разных типа: синкретический (на мифопоэтической стадии развития поэзии), жанровый (на стадии традиционалистского художественного сознания) и лично-творческий (в литературе сер. XVIII – XX вв.). Каждый из этих типов лирического субъекта должен быть понят во всем его своеобразии, но должно быть осознано и инвариантное свойство лирики, по-разному проявляющееся в этих трех исторических формах» [5, с. 113].

Таким образом, оба исследователя отмечают интерсубъектность лирики, и ни один не говорит о лиризме прямо. Корман, однако, считает методологически важным в связи с проблемой осмысления лирического произведения ввести понятие «основного эмоционального тона» поэзии того или иного автора, сопричастного переживаниям множества людей. В качестве синонимов в его работах выступают «сквозное настроение», «сверхнастроение», «сверхэмоция», «эмоционально-оценочный эквивалент мировоззрения», «определяемый мировоззрением закон эмоциональных реакций личности на действительность», «мировоззрение, ставшее эмоцией» [16, с. 65, 96, 358, 193–194, 55]. По его мнению, «единство эмоционального тона отнюдь не предполагает эмоционального однообразия лирики поэта», «трудность обычно заключается в том, чтобы найти это единство в разнообразии, обнаружить общую идейно-эмоциональную основу самых различных по настроению стихотворений — и тем самым проложить себе дорогу к пониманию каждого из них в его специфичности, найти ключ к неповторимому своеобразию выраженного в нем чувства» [16, с. 65]. Единство настроения позволяет говорить о единстве мироощущения автора, обусловленном его натурой и одновременно отражающем переживания современников. «Единая идейная позиция, опирающаяся на общность социально-исторического опыта и внедрившаяся в чувство, ставшая особой сверхэмоцией; мировоззрение, превратившееся в эмоцию, характерную для множества людей, — вот что воспроизводит лирическая поэзия»; «Преходящее индивидуальное “я” черпает силу в сознании своей сопричастности высшему началу — непреходящему национальному и всечеловеческому сомножеству», — пишет исследователь [16, с. 96, 359].

Из рассуждений Кормана также следует, что в аспекте осмысления «основного эмоционального тона» сближаются до нераздельности «автор» и «лирический герой» («Эмоциональный тон является в лирике средством изображения основного субъекта речи: автора, лирического героя»), а с другой стороны, «сверхэмоция» противопоставляется «характеру»: «говоря же “характер” или “основной эмоциональный тон”, мы указываем на то специфическое содержание жизни личности, с которым имеет дело эпический или лирический способ изображения человека», на принцип изображения его внутренней жизни, дум и чувств. Таким образом, по мнению Кормана, «понятием “основной эмоциональный тон”

и обозначается само содержание лирического способа изображения человека» [16, с. 98, 95, 94].

Возможно ли обнаружение общих, не зависимых от конкретики лирического переживания у того или иного автора, закономерностей и проявлений лирической «сверхэмоциональности», которую можно назвать лиризмом?

Напомним, что для Анненского ключевым словосочетанием в размышлениях о лиризме было «коллективное мыслестрадание», в котором все три составляющие («коллективное», «мысль», «страдание») опорные, и обратимся к семантике последней. Переживает человек не только горе, но и радость, однако нетрудно заметить, что во все времена поэтов-лириков в большей степени интересуют критические ситуации утрат и невозможностей, способные расширить границы человеческой личности, обнаружить в ней скрытый потенциал интенсивного «производства смысла». На «катарсический» эффект лирического стихотворения обратили внимание и литературоведы. В связи с лирикой А.С. Пушкина В.А. Грехнев пишет образно: «Лирическая поэзия — всегда преодоление темной невнятицы чувства. Поэт дает ей язык и тем самым освобождает душу от тяжести неназванного переживания. Вот почему мы всегда испытываем как бы счастливое чувство освобождения, обнаружив совпадение между нашим состоянием души и просветленною, облеченною в слово душевною музыкою поэта» [7, с. 16]. По словам Н.Д. Тамарченко, находящего буквальное сходство лирического сюжета и драмы, «стоит говорить об отсутствии в лирике не фабулы, т. е. события, о котором рассказывается, а взаимной обособленности и автономности его и события самого рассказывания, а вместе с тем и об отсутствии фигуры осуществляющего наррацию посредника (повествователя, рассказчика). Возможность благодаря этому *непосредственного и полного приобщения читателя к субъекту высказывания* напоминает драму (отсюда и применимость к финалу лирического стихотворения понятия катарсис)» [26, с. 349]. Процесс развертывания рефлексии лирического субъекта, таким образом, становится «коллективным» переживанием — «мыслестраданием» автора, героя и читателя.

В статье «Поэт и проза» (1979), посвященной личности и творчеству М.И. Цветаевой, И.А. Бродский не случайно развил идею сближения лиризма и трагизма: «...дело в различиях между искусством и действительно-

стью. Одно из них состоит в том, что в искусстве достижима — благодаря свойствам самого материала — та степень лиризма, физического эквивалента которому в реальном мире не существует. Точно таким же образом не оказывается в реальном мире и эквивалента трагическому в искусстве, которое — трагическое — суть оборотная сторона лиризма — или следующая за ним ступень. Сколь бы драматичен ни был непосредственный опыт человека, он всегда перекрывается опытом инструмента. Поэт же есть комбинация инструмента с человеком в одном лице, с постепенным преобладанием первого над вторым. Ощущение этого преобладания ответственно за темп, осознание его — за судьбу» [37, с. 64]. В целом Бродский подчеркивает в поэте-лирике одаренность чувством материи, преобразующим мысль и эмоцию автора, его мироощущение и мировоззрение в сверхпереживание, не имеющее эквивалента в действительности. В этой теоретической плоскости просматривается притяжение и отталкивание таких литературоведческих понятий, как лиризм и психологизм, из которых первое тяготеет к материи искусства, а второе — к физическому эквиваленту переживания в реальном мире.

Итак, как художественный феномен лиризм отражает переживания множества людей, является выстраданным и рождается из «комбинации» субъекта и, в широком смысле, инструмента. В лирической поэзии его можно назвать «перво-конструкцией» (П.А. Флоренский) [41, с. 150], одновременно фактором смысло- и формообразования. В эпическом или драматическом произведении лиризм выдвигает сознание субъекта на позиции действенного структурообразующего элемента и заметнее проявляется в формальном единстве текста, напоминающем о закономерностях построения стихотворения (нелинейная, ассоциативная композиция; символика деталей; богатый подтекст; сложные связи между предметно-событийным и ритмическим планами; разнообразие фонетического рисунка). При этом литературоведами лирическое начало, как правило, и исследуется в произведениях, по своей родовой принадлежности к лирике не относящихся, — в таком случае сомнения в актуальности литературоведческого понятия не возникает. В статье «Задачи поэтики» (1919), к примеру, В.М. Жирмунский, анализируя лирическое начало в прозе, пишет об «эмоциональном тоне», единство которого считает «главенствующим», «формирующим элементом» стилистической системы произведения. Значимыми «приемами»

«лирической насыщенности» в рассказе Тургенева «Три встречи» исследователь называет «лирический тембр голоса», «употребление лирической гиперболы», «лирические вопросы и восклицания поэта» [9, с. 47–55]. Лирический импульс как стилеобразующий фактор обнаруживается исследователями в описании природы у Тургенева; сказовом повествовании Гоголя, Достоевского, Лескова; повествовании с несколькими субъектами и сменой изображающих «призм» у Пушкина, Лермонтова, Чехова и т. д.

При выяснении смысла и строя лирического переживания в целом объектом научного постижения становится совокупность произведений автора. В работе, посвященной «одному открытию Белинского», Корман так определяет вклад исследователя в теорию литературы: «Заслуга Белинского заключается в том, что он впервые в истории эстетической науки дал решение вопроса о единстве всех лирических стихотворений поэта. *Подобно тому как в отдельном лирическом стихотворении есть единство настроения, за которым стоит известная мысль, так в совокупности лирических стихотворений поэта есть более высокое, “сквозное” единство эмоционального тона, за которым стоит известное миросозерцание*. Эмоциональный тон образует посредующее звено между мировоззрением поэта и настроением, выраженным в стихотворении. Поэтому в ходе анализа лирики поэта необходимо определить основной эмоциональный тон и стоящее за ним мировоззрение — и соотнести с тоном разнообразные эмоциональные состояния, характерные для отдельных стихотворений» («В.Г. Белинский об эмоциональном тоне лирической поэзии», 1963) [16, с. 54; курсив автора. — *Ю.Ш.*]. По словам литературоведа, Белинский в общем виде изложенного выше взгляда на лирическую поэзию не выражал, однако в статьях 1840-х гг., посвященных лирике Пушкина, Баратынского, Полежаева и Лермонтова, установка «присутствует как исходная точка и метод изучения», исследователя «занимает не только и не столько мировоззрение, выраженное в понятийной форме, зафиксированное в рассуждениях, принявшее облик силлогизмов, сколько мировоззрение, внедрившееся в эмоцию, ставшее особым сложным чувством...» [16, с. 54, 58].

К началу XX в. «открытие Белинского» перешло из исследовательской сферы в творческую лабораторию поэта. Особое сложное лирическое чувство А. Белый считал «зерном», «ядром» произведения поэта, «“*необщим выражением*” Лика Музы его» [36, с. 481, 482]. В предисловии к одному

из своих сборников («Вместо предисловия», 1922) он писал: «Кроме формальных достоинств каждого из стихотворений, есть нечто, не поддающееся оценке; каждое произведение имеет свое *“зерно”*, не прорастаемое сразу в душу читателя» [36, с. 480–481]. Необходимость «означивания» лирического содержания посредством его наращивания от стихотворения к стихотворению А. Белый обосновал образно: «Лирическое творчество каждого поэта отпечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе самом произведений, а в модуляциях немногих основных тем лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную лирическую поэму; и понимание или непонимание действительного поэта зависит от умения или неумения нашего сложить из мозаических, им рассыпанных кусочков целого картину, в которой каждый лирический отрывок связан с другим, как система оживальных арок рисует целое готического собора» [36, с. 481]. Утверждается, что «ядро» уловимо только на основании цикла стихов одного и того же автора и оно не имеет прямой зависимости от качества «технического» исполнения стиха: «Поэт может и сознавать, и не сознавать *целое* своей поэмы; но все же должны мы сказать, что у него более данных знать действительную, нехронологическую последовательность тем его целого; и отношение поэта к своим лирическим отрывкам совершенно иное, нежели у формального аналитика его стихов. Он идет от лирического волнения к напечатлению его в форме. Критик — обратно: от технических узоров формы к волнению, их породившему. Лирическому поэту может быть вовсе не дорог отрывок, обладающий всеми техническими совершенствами, ибо он знает, что в нем остыла уже линия образов; наоборот, отрывок, невнятный в форме, для него может значить более, как открывающий ряд будущих, совершенных творений, это будущее он любит в невнятице его первого появления на своем поэтическом горизонте» [36, с. 482].

Суждения А. Белого, не сводимые к проблеме непрямого соотношения лиризма и формального достоинства стиха, тем не менее наводят на мысль о ее постановке. Лиризм, связанный с материей инструмента, при этом не является показателем совершенства художественного произведения и не обусловлен стремлением автора быть оригинальным стихотворцем. Анненский, например, разворачивая проблему женского переживания в поэзии («О современном лиризме. Оне», 1909), находит актуальным

и своеобразным лиризм Любови Столицы, И.А. Гриневской и некоторых других поэтесс [32], творчество которых трудно считать художественно совершенным, т. е. «сложным», «красивым», «глубоким», «универсальным» и «потенциально значимым для читателя» (по Дж. Каллеру) [12, с. 54]. Лиризм не синоним совершенства, критиками и литературоведами (в том числе Анненским) он в целом воспринимается как проявление обновленного авторского видения «содержания жизни личности» (Корман) и — в творчестве избранных — как фактор поэтического новаторства.

На практике проблема лиризма в отечественном литературоведении традиционно сопрягается с изучением психологизма, историзма, концепции личности, синтетических жанровых форм. Считается, что «субстанция качественно нового, "чистого" лиризма» в русской литературе формируется в тот период, когда «завершается распад классицистической системы жанров» (И.Л. Альми) [1, с. 492], на рубеже XVIII–XIX вв. Одним из первых в официальные и духовные одические сферы с личным переживанием вторгается Г.Р. Державин. В статье «Державин (К столетию со дня смерти)» (1916) В. Ходасевич пишет: «До-державинская лирика почти сплошь была условна. И внешний мир, и собственные свои чувства поэты изображали в их "идеальном", несколько отвлеченном, чистейшем и простейшем виде. Они не умели смешивать красок и не знали полутонов. Державин первый начал изображать мир таким, как представляется он художнику. В этом смысле первым истинным лириком был в России он» [42, с. 47–48].

Державин, по Ходасевичу, «был первым поэтом русским, сумевшим и, главное, захотевшим выразить свою личность такой, какова она была, — нарисовать портрет свой живым и правдивым, не искаженным условной позой и не стесненным классической драпировкой. Недаром и на иных живописных своих портретах, он, пиит и сановник, решился явиться потомству в колпаке и халате» [42, с. 48]. Во-первых, Державин прямой и честный слуга родины и царей. Во-вторых, поэт представляется «домовитым» лириком, умеющим любоваться своим достатком и описывать вещи, вид из окна, созерцать возвращение жнецов и жниц, слушать пение, несущееся с реки, и охотиться. «Он воистину глубоко и мудро возлюбил землю и на этой земле — благополучный и крепкий дом свой. И так целомудренна, так величава эта любовь, что перед ней хочется преклониться» [42, с. 51]. Среди довольства и покоя является третий Державин — влюбленный. По словам

Ходасевича, от «державинской любви, впрочем, слегка веет холодком — наследие сладострастного, а не страстного XVIII столетия. Пафос любви трагической, всесильной и чудотворной неведом Державину» [42, с. 52]. Среди этого «дышащего обилием и довольством мира» особенно пронзительно, ужасно прозвучала мысль о смерти, которую художник преодолевает глубокой личной верой в поэтическое «парение», в чудо творчества [42, с. 54, 56]. В финале статьи, четко обрисовав лирические сферы не только державинской поэзии, но после него и всей русской лирики, Ходасевич приводит строчки о бессмертной душе («О, домовитая ласточка, / О, милосизая птичка!»), выделив слово «домовитая» [42, с. 57]. Появление лирического поэта в России, таким образом, совпадает с началом освоения в литературе «малого пространства», воспеванием образа дома и повседневных жизненных услад.

Лиризм в эпоху романтизма становится своеобразной формой поэтического революционизма, в русской поэзии его экспансию, по мнению В.А. Грехнева, ограничивает Пушкин. Мир пушкинской лирики русский, отражающий национальные переживания, с одной стороны, а с другой — он именно пушкинский, принадлежащий его личности, незыблемым «исходным устоям его мышления» [7, с. 13]. «Смысл и строй» пушкинского лиризма представляет собой соединение, «чудный сплав» частного и общего [7, с. 8]. Русский мир в поэзии Пушкина вбирает в себя природу как естественную среду обитания человека, людскую общность и пр. Категория лиризма дает возможность литературоведу одновременно говорить об автобиографическом и национальном в поэзии, так что перед нами разворачивается не столько хронология жизни художника, сколько вехи его духовной биографии. К примеру, об одной из сторон пушкинского лиризма, с которой связана историческая чуткость и отзывчивость поэта, Грехнев пишет: «...русский мир у Пушкина — это людская общность, т. е. силы единения, которые неуклонно возрождаются к жизни в роковые часы истории и которые в эпохи социального застоя часто оттесняются силами распада и разобщения, дробятся на ручейки замкнутых человеческих судеб. Пушкин застал оба этих состояния русской жизни. Его стихотворения, посвященные лицейским годовщинам, внушены возраставшей с годами ностальгией по людскому единению. Они бесконечно шире по своему поэтическому содержанию, нежели только цепь лирических откликов на очередную лицейскую дату» [7, с. 10].

Лиризм Пушкина, по мнению исследователя, позволил поэту стать новатором внутри традиционной системы литературных жанров, собственно, он и был той силой, при помощи которой поэт трансформирует эту систему.

В.М. Маркович, исследуя совмещение эпических и лирических структурных образований в романе Лермонтова «Герой нашего времени», пишет о новаторстве поэта и утверждает, что лиризм произведения становится «естественной предпосылкой для смыслового скачка к символическим значениям» [21, с. 298]. Из суждений исследователя о «механизме» лирического преображения и обобщения смысла можно сделать вывод о том, что лирическое у Лермонтова становится некоей энергией прорыва в сферу символов, где психологизм переходов по ступеням ценностной иерархии от бытового к бытийному редуцирован и переживаемая целостность существует как бы в допонятийном состоянии неразложимости на категории и неосознанной конфликтности.

Лиризм в лермонтовской прозе воплощается с помощью приемов автора-романиста, близких тем, к которым прибегает стихотворец. «Некую “инокачественную” тенденцию, осложняющую еще “нетвердые” законы собственно романной поэтики», задают у Лермонтова «сквозные» поэтические мотивы («звезд», «гор», «моря» и др.), значения каждого из них варьируются в пределах очень широкой амплитуды, между мотивами устанавливаются переклички и смысловые связи, создающие особую атмосферу романа, «силу поэтического намека» [21, с. 291, 294]. Явление, родственное природе лирического стихотворения, — это сосредоточенность романа вокруг центрального героя. Маркович пишет: «Лирический потенциал дневниковой формы проявляется в печоринском “Журнале” неравномерно. Временами он едва заметен или вовсе неуловим, но зачастую, когда рефлексия героя достигает известного предела эмоциональной напряженности, лирическая стихия “сгущается”. В такие моменты повествование уже явственно приобретает лирическое “качество”: лиризм не только окрашивает, но и организует его...» [21, с. 296]. Появляются и стилистические признаки лирического преображения переживаний: речь тяготеет к ритмико-мелодической организованности, лексика приобретает образно-метафорический характер, фраза строится экспрессивно, намечаются синтаксические параллелизмы. Обнаруживаются черты структурного родства с «Мертвыми душами» Гоголя.

Лирическое начало отмечается исследователями в прозе Достоевского. И.Л. Альми («Лирическое начало в повести Ф.М. Достоевского “Кроткая”», 1985, 1999) утверждает, что «русские мальчики» Достоевского (Алеша и Иван Карамазовы, Раскольников, Мышкин) «близки тому типу сознания, который обычно персонифицирует герой лирики — так называемое лирическое “я”» [1, с. 464]. Таким образом «черты лирического рода внедряются и в синтетическую природу романа», но особенно важен лиризм в «малой форме» [1, с. 464]. На примере «Кроткой» литературовед ставит задачу не говорить о том «типе прозы, который называется лирическим на языке современной критики и предполагает ослабленность сюжета, прямое выражение авторского начала, повышенную ритмичность», а исследовать лиризм как выражение особого взгляда автора и героя на мир [1, с. 464].

Каковы же смыслы и формы проявления лиризма у Достоевского? Альми замечает, что, во-первых, в «Кроткой» присутствует камерная, предельно концентрированная ситуация («ее средоточие — мужчина и женщина» [1, с. 464]), воссоздается атмосфера любовной поэзии — положение это естественно именно для лирики. Во-вторых, высшим проявлением лиризма, по мнению литературоведа, можно считать стиль речи Достоевского, ориентированный на говорение: «Устная речь, когда она представлена экспрессивным монологом, смыкается со сферой стихотворной лирики в моменте импровизированности, спонтанно-непосредственного характера высказывания» [1, с. 466]. В-третьих, черты воспроизведения времени в повести (установка на сиюминутность, выделенность «замедленного» мига, выход в вечность) сближают мир героя с общим типом лирического мировосприятия. Альми считает, что в «Кроткой» рассказчик идет не к фактам: он находится в состоянии «личностного поиска самой “главной” истины, который лежит в истоках лирической субстанции», поглощен настоящим и с этих позиций пересматривает прошлое, а в финале Достоевский от интимного переходит к вселенскому (ощущению всечеловеческого сиротства) [1, с. 467].

Актуальность понятия «лиризм/лирическое» возрастает для исследователей отечественной литературы XX в. (О.А. Кузнецова «О соотношении лирического и эпического в предреволюционной новелле И. Бунина (“Сын“, “Казимир Станиславович”, “Грамматика любви“)», 1982; А.В. Курочкина «Лирическая проза Б. Зайцева», 2007; Б.О. Корман «Родовая природа рассказа Паустовского “Телеграмма”: к вопросу о специфике лирической

прозы»; Л.Е. Корсакова «Лиризм как импрессионистическая доминанта в романе О. Мандельштама “Египетская марка”», 2003; И.М. Дубровина «С верой в мировую гармонию: образная система романа Б. Пастернака “Доктор Живаго”», 1996; А.Р. Зайцева «Лиризм как способ изображения человека в рассказах Ю. Казакова», 1991; Э.А. Бальбуров «Поэтика лирической прозы. 1960–1970-е годы», 1985; Л.А. Колобаева «Крохотки», 1999) [18; 19; 16; 17; 8; 10; 4; 15]. Приведенные выше примеры использования лиризма в качестве инструмента анализа художественного текста и список исследований, в которых предпринят аналитический подход к лирическому началу в прозаических произведениях, не претендуют на полноту научного обзора, но отражают некоторые филологические предпочтения в связи с теоретической постановкой проблемы и отбором литературного материала.

Итак, в настоящее время лирическое можно считать литературоведческой категорией, интересующей отечественных исследователей на практике, но в достаточной степени не отрефлектированной в теоретическом плане. О лиризме начинают писать на рубеже XIX–XX вв. представители психологической школы и поэты-символисты, критические труды которых имеют несомненную филологическую ценность. В советском литературоведении в 1970–1980 гг. была предпринята попытка рассмотреть лирическое как разновидность художественного пафоса. Так, Г.Н. Поспелов («Лирика среди литературных родов», 1976), дифференцируя понятия «лирика» и «лиризм», определяет последнее с большой осторожностью: «“Лиризм” — это свойство, относящееся не к “родовому” аспекту содержания литературных произведений, а к той стороне их содержания, которую можно назвать *пафосом* произведений» [24, с. 198]. Опираясь на основные положения концепции ученого, уверенно развивает идею лиризма как вида пафоса М.П. Князева («Лиризм как вид пафоса (проблемы формирования и функционирования)», 1987) [14]. К истории понятия, связанного, по ее мнению, с особенностью авторского голоса, она обращается через труды Гегеля и Белинского («К истории понятия “лиризм”», 1987) [13]. Позиция исследователей вызывает серьезное возражение. По сравнению с трагическим, героическим, комическим и прочими видами пафоса лиризм практически «бесплотен» по своему составу — при анализе его форм сложно опереться на специфику конфликта, на сюжетные ситуации, на тип героя. «Лирический герой» лишен тех, условно говоря, устойчивых поведенческих качеств

и черт, какие обнаруживаются в «трагическом герое» или «комическом персонаже». Показательно, что в «Теории литературы» (2004) В.Е. Хализева, глубоко осмыслившего поспеловские труды, лиризм не рассматривается как пафос, а вписан в один ряд с «эпическим» и «драматическим». «Лирическое» определяется так: «возвышенная эмоциональность, сопряженная с областью задушевного, интимного, личного» [29, с. 310]. В размышлениях исследователя очевидно сомнение в том, что лиризм должен стоять рядом с трагическим, героическим, комическим, романтическим, идиллическим и смежными им феноменами, которые определяются Хализевым как «типы авторской эмоциональности» [29, с. 75–88]. Но, думается, не отождествим он и с явлениями чисто стилевыми, вторичными по отношению к лирической ситуации особой задушевной близости субъектов (автор, герой, читатель) и лирическому событию перехода от простой рефлексии к акту самосознания.

Вообще, трудно не согласиться с М.М. Бахтиным, считавшим, что у эстетической категории в литературном произведении никогда не удастся обнаружить «чисто формально-художественного приема»: «В самом деле, попробуйте отделить формально-художественный прием от познавательно-моральной оценки в героизации, юморе, иронии, сатире, выделить чисто формально-художественный прием героизации, иронизации, юморизации — это не удастся никогда сделать <нрзб.>, да и не существенно для задачи анализа, неизбежно формально-содержательный характер его здесь с особой очевидностью оправдывается. С другой стороны, в этих явлениях особенно отчетлива роль автора и живое событие его отношения к герою» [35, с. 150–151]. Специфического приема нет и у лиризма.

Подведем итоги. В России осмысление лирического происходило параллельно с разработкой проблем лирики как литературного рода, характеризующегося «субъективностью» (Гегель) и сложной субъектной организацией. В рассуждениях поэтов, критиков и филологов различимы несколько подходов к проблеме, из которых психологический и формальный можно считать преобладающими, отчего ключевыми словами в исследованиях лиризма оказываются «переживание», «эмоция», «чувство», «мысль», «стиль». Лиризм — сложное идейно-эмоциональное единство автора, героя и читателя в литературных произведениях с различными родовыми признаками и жанровыми особенностями. По своей природе это явление интер-

субъектное: своеобразие лиризма задается через взаимодействие автора и «другого» (героя, читателя) в атмосфере доверительной эмоциональности, доходящей до исповедальности. В лирическом произведении за счет особой душевной и духовной близости сострадающий читатель оказывается «внутри» лирического сюжета, драматического или даже трагического по своей напряженности. Диалог автора, героя и читателя, как правило, имеет катарсический исход, достигаемый с помощью инструмента художника.

Формы лиризма в синхронии могут заключать в себе типические черты, отражающие «нечто общее в содержании чувств и в самом способе чувствовать» (Корман), но в большой степени они зависят от чувства материи у каждого конкретного автора, поэтому у признанных лириков воспринимаются как новаторские внутри традиционной литературной системы. Межличностная «сверхэмоция» (Корман), «коллективное мыслестрадание» (Анненский) обнаруживаются при постановке задач не сугубо имманентного анализа лирического произведения, а проникновения в смысл и строй художественного мира писателя в целом, рассмотрения его внутри литературного процесса, в историко-культурном контексте.

«Основная беда в том, что признается внеисторической и универсальной сама категория лиричности. Она понимается как некое субъективное чувство (или, говоря словами Веселовского, эмоциональная взволнованность), как присущий каждому человеку врожденный голос личных переживаний и страстей, — одинаковый во все времена у всех народов», — замечает О.М. Фрейденберг в связи с проблемой происхождения греческой лирики («Происхождение греческой лирики», 1946) [28, с. 397]. В диахроническом аспекте явление практически не разработано — история лиризмов еще не написана, хотя немало наблюдений, подтверждающих эвристическую ценность лирического и его актуальность в качестве инструмента анализа художественного текста, уже сделано российскими литературоведами в изучении фундаментальных категорий поэтики на разных этапах словесного творчества[2]. Думается, однако, что именно комплексное, после-

2 См. об этом: «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания», 1994 [11]; «Теория литературы. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении)», 2003 [27]; «Лирика: генезис и эволюция», 2007 [20]; *Бройтман С.Н.* «Поэтика русской классической и неклассической лирики», 2008 [6] и др. Западная традиция изучения лирики и природы лирического в XX–XXI вв. имеет свою специфику определения понятия «лиризм» и его практического применения. В свете поставленной проблемы отметим

довательное осмысление форм лирического, передающих общее в душевном строе поколений и масс людей, постепенно усложняющихся в плане отражения того, что человек чувствует и как он мыслит, может быть значимым для постижения самой лирики и ее взаимодействия с эпосом и драмой.

Список литературы

Исследования

1 *Альми И.Л.* О поэзии и прозе. СПб.: Изд-во «Семантика-С»; «Скифия», 2002. 528 с.
2 *Аничков Е.В.* Акмея русского художества // Новости литературы: Критико-библиографический журнал. Берлин: Изд-во «Грани», 1922. № 1. С. 7–10.
3 *Аничков Е.В.* Историческая поэтика Александра Ник. Веселовского // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: Ф.-Тип. Михайловского, 1907. Т. 1. С. 322–430.
4 *Бальбуров Э.А.* Поэтика лирической прозы. 1960–1970-е годы. Новосибирск: Наука, 1985. 132 с.
5 *Бройтман С.Н.* Лирика; Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 109–114.
6 *Бройтман С.Н.* Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 485 с.
7 *Грехнев В.А.* Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород: Изд-во «Нижний Новгород», 1994. 464 с.
8 *Дубровина И.М.* С верой в мировую гармонию: образная система романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1996. № 1. С. 95–103.
9 *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 407 с.
10 *Зайцева А.Р.* Лиризм как способ изображения человека в рассказах Ю. Казакова // Поэтика русской советской прозы. Уфа: БашГУ, 1991. С. 44–56.
11 Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. 512 с.
12 *Каллер Дж.* Теория литературы: краткое введение. М.: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.
13 *Князева М.П.* К истории понятия «лиризм» // Миропонимание и творчество романтиков: Межвузовский тематический сборник научных трудов. Калинин: КГУ, 1987. С. 40–52.

важность научного труда международного коллектива исследователей «Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика», 2018 [25].

14 *Князева М.П.* Лиризм как вид пафоса (проблемы формирования и функционирования): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1987. 16 с.
15 *Колобаева Л.А.* «Крохотки» // Литературное обозрение. 1999. № 1. С. 39–44.
16 *Корман Б.О.* Избранные труды. Теория литературы. Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006. 552 с.
17 *Корсакова Л.Е.* Лиризм как импрессионистическая доминанта в романе О. Мандельштама «Египетская марка» // Русское литературоведение в новом тысячелетии. М.: Издат. дом «Таганка», 2003. Т. 2. С. 89–93.
18 *Кузнецова О.А.* О соотношении лирического и эпического в предреволюционной новелле И. Бунина («Сын», «Казимир Станиславович», «Грамматика любви») // Поэтика реализма: Межвузовский сборник. Куйбышев: Куйбышевский гос. ун-т, 1982. С. 18–27.
19 *Курочкина А.В.* Лирическая проза Б. Зайцева. Уфа: БашГУ, 2007. 216 с.
20 Лирика: генезис и эволюция. М.: РГГУ, 2007. 417 с.
21 *Маркович В.М.* О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40, № 4. С. 291–302.
22 *Махов А.Е.* Род литературный // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2010. С. 391–397.
23 *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Лирика — как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. СПб.: Изд-е А.С. Суворина, 1910. Т. 2. Вып. 2. Пособие при изучении теории словесности в высших и средних учебных заведениях. С. 182–226.
24 *Поспелов Г.Н.* Лирика среди литературных родов. М.: Изд-во Московского ун-та, 1976. 208 с.
25 Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. Берлин: Peter Lang, 2018. 440 с.
26 *Тамарченко Н.Д.* Мир лирического произведения: пространство-время, событие и сюжет // Теория литературы: в 2 т. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 347–355.
27 Теория литературы. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 3. 592 с.
28 *Фрейденберг О.М.* Происхождение греческой лирики // Лирика: генезис и эволюция. М.: РГГУ, 2007. С. 396–413.
29 *Хализев В.Е.* Теория литературы. Учебник. М.: Высшая школа, 2004. 405 с.
30 *Чумаков Ю.Н.* В сторону лирического сюжета. М.: Языки славянской культуры, 2010. 88 с.

Источники

31 *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.
32 *Анненский И.Ф.* О современном лиризме («Оне») // Аполлон. 1909. № 3. С. 5–29.
33 *Анненский И.Ф.* Письма: в 2 т. СПб.: Издат. дом «Галина скрипсит»; Изд-во им. Н.И. Новикова, 2007–2009.
34 *Анненский И.Ф.* Таврическая жрица у Еврипида, Руччелаи и Гете // Гермес: Иллюстрированный научно-популярный вестник античного мира. СПб.: Тип. В.Д. Смирнова, 1910. С. 492–499.
35 *Бахтин М.М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М.: Наука, 1986. С. 80–160.
36 *Белый А.* Предисловия в сборнике «Стихотворения» — 1923, Берлин // *Белый А.* Собр. соч. Стихотворения и поэмы. М.: Республика, 1994. С. 480–485.
37 *Бродский И.А.* Поэт и проза // Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М.: Независимая газета, 1997. С. 56–76.
38 *Иванов Вяч.* О лиризме Бальмонта // Аполлон. 1912. № 3/4. С. 36–42.
39 *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. 448 с.
40 *Мамардашвили М.К.* Беседы о мышлении. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 576 с.
41 *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 327 с.
42 *Ходасевич В.Ф.* Статьи о поэзии. Пб.: Эпоха, 1922. 122 с.

References

1 Al'mi, I.L. *O poezii i proze* [*About Poetry and Prose*]. St. Petersburg, Semantika-S Publ., Skifiia Publ., 2002. 528 p. (In Russ.)

2 Anichkov, E.V. "Akmeia russkogo khudozhestva" ["Acmeia of Russian Art"]. *Novosti literatury: Kritiko-bibliograficheskii zhurnal* [*News of Literature: Critical and Bibliographical Journal*], no. 1. Berlin, Grani Publ., 1922, pp. 7–10. (In Russ.)

3 Anichkov, E.V. "Istoricheskaia poetika Aleksandra Nik. Veselovskogo" ["Historical Poetics of Alexander Nick. Veselovsky"]. *Voprosy teorii i psikhologii tvorchestva* [*Questions of the Theory and Psychology of Creativity*], vol. 1. Kharkiv, Mikhailovsky Publ., 1907, pp. 322–430. (In Russ.)

4 Bal'burov, E.A. *Poetika liricheskoi prozy. 1960–1970-e gody* [*Poetics of Lyrical Prose. 1960s–1970s*]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1985. 132 p. (In Russ.)

5 Broitman, S.N. "Lirika; Liricheskii sub"ekt" ["Lyric; Lyric Subject"]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i poniatii* [*Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts*]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 109–114. (In Russ.)

6 Broitman, S.N. *Poetika russkoi klassicheskoi i neklassicheskoi liriki* [*Poetics of Russian Classical and Non-Classical Lyrics*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2008. 485 p. (In Russ.)

7 Grekhnev, V.A. *Mir pushkinskoi liriki* [*The World of Pushkin's Lyrics*]. Nizhny Novgorod, Nizhnii Novgorod Publ., 1994. 464 p. (In Russ.)

8 Dubrovina, I.M. "S veroi v mirovuiu garmoniiu: obraznaia sistema romana B. Pasternaka 'Doktor Zhivago'." ["With Faith in World Harmony: The Figurative System of B. Pasternak's Novel 'Dr. Zhivago'."] *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia 9: Filologiia*, no. 1, 1996, pp. 95–103. (In Russ.)

9 Zhirmunskii, V.M. *Teoriia literatury. Poetika. Stilistika* [*Theory of Literature. Poetics. Stylistics*]. Leningrad, Nauka Publ., 1977. 407 p. (In Russ.)

10 Zaitseva, A.R. "Lirizm kak sposob izobrazheniia cheloveka v rasskazakh Iu. Kazakova" ["Lyricism as a Way of Depicting a Man in the Stories of Yu. Kazakov"]. *Poetika russkoi sovetskoi prozy* [*Poetics of Russian Soviet Prose*]. Ufa, Bashkir State University Publ., 1991, pp. 44–56. (In Russ.)

11 *Istoricheskaia poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniia* [*Historical Poetics. Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness*]. Moscow, Nasledie Publ., 1994. 512 p. (In Russ.)

12 Kaller, Dzh. *Teoriia literatury: kratkoe vvedenie* [*Theory of Literature: A Brief Introduction*]. Moscow, Astrel', AST Publ., 2006. 158 p. (In Russ.)

13 Kniazeva, M.P. "K istorii poniatiia 'lirizm'." ["To the History of the Concept 'Lyricism'."] *Miroponimanie i tvorchestvo romantikov: Mezhvuzovskii tematicheskii sbornik nauchnykh trudov* [*World Understanding and Creativity of Romantics: Intercollegiate Thematic Collection of Scientific Works*]. Kalinin, Kalinin State University Publ., 1987, pp. 40–52. (In Russ.)

14 Kniazeva, M.P. *Lirizm kak vid pafosa (problemy formirovaniia i funktsionirovaniia)* [*Lyricism as a Type of Paphos (Problems of Formation and Functioning): PhD Thesis, Summary*]. Kyiv, 1987. 16 p. (In Russ.)

15 Kolobaeva, L.A. "Krokhotki" ["Tiny Things"]. *Literaturnoe obozrenie*, no. 1, 1999, pp. 39–44. (In Russ.)

16 Korman, B.O. *Izbrannye trudy. Teoriia literatury* [*Selected Works. Theory of Literature*]. Izhevsk, Institute of Computer Research Publ., 2006. 552 p. (In Russ.)

17 Korsakova, L.E. "Lirizm kak impressionisticheskaia dominanta v romane O. Mandel'shtama 'Egipetskaia marka'." ["Lyricism as the Impressionistic Dominant in O. Mandelstam's Novel 'The Egyptian Mark'."] *Russkoe literaturovedenie v novom tysiacheletii* [*Russian Literary Studies in the New Millennium*], vol. 2. Moscow, Taganka Publ., 2003, pp. 89–93. (In Russ.)

18 Kuznetsova, O.A. "O sootnoshenii liricheskogo i epicheskogo v predrevoliutsionnoi novelle I. Bunina ('Syn,' 'Kazimir Stanislavovich,' 'Grammatika liubvi')" ["On the Ratio of Lyric and Epic in the Pre-Revolutionary Novella by I. Bunin ('Son,' 'Kazimir Stanislavovich,' 'Grammar of Love')"]. *Poetika realizma: Mezhvuzovskii sbornik* [*Poetics Realism: Intercollegiate Collection*]. Kuybyshev, Kuybyshev State University Publ., 1982, pp. 18–27. (In Russ.)

19 Kurochkina, A.V. *Liricheskaia proza B. Zaitseva* [*Lyric Prose by B. Zaitsev*]. Ufa, Bashkir State University Publ., 2007. 216 p. (In Russ.)

20 *Lirika: genezis i evoliutsiia* [*Lyrics: Genesis and Evolution*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2007. 417 p. (In Russ.)

21 Markovich, V.M. "O liriko-simvolicheskom nachale v romane Lermontova 'Geroi nashego vremeni'." ["About the Lyric-symbolic Beginning in Lermontov's Novel 'Hero of Our Time'."]. *Izvestiia AN SSSR. Seriia literatury i iazyka*, vol. 40, no. 4, 1981, pp. 291–302. (In Russ.)

22 Makhov, A.E. "Rod literaturnyi" ["Genus Literary"]. *Evropeiskaia poetika ot antichnosti do epokhi Prosveshcheniia: Entsiklopedicheskii putevoditel'* [*European Poetics from Antiquity to the Age of Enlightenment: Encyclopedic Guide*]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2010, pp. 391–397. (In Russ.)

23 Ovsianiko-Kulikovskii, D.N. "Lirika — kak osobyi vid tvorchestva" ["Lyrics as a Special Kind of Creativity"]. *Voprosy teorii i psikhologii tvorchestva* [*Questions of Theory and Psychology of Creativity*], vol. 2, issue 2: Posobie pri izuchenii teorii slovesnosti v vysshikh i srednikh uchebnykh zavedeniiakh [Manual for Studying the Theory of Literature in Higher and Secondary Educational Institutions]. St. Petersburg, A.S. Suvorin Publ., 1910, pp. 182–226. (In Russ.)

24 Pospelov, G.N. *Lirika sredi literaturnykh rodov* [*Lyrics Among the Genera of Literature*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1976. 208 p. (In Russ.)

25 *Sub"ekt v noveishei russkoiazychnoi poezii — teoriia i praktika* [*Subject in Contemporary Russian Poetry — Theory and Practice*]. Berlin, Peter Lang Publ., 2018. 440 p. (In Russ.)

26 Tamarchenko, N.D. “Mir liricheskogo proizvedeniia: prostranstvo-vremia, sobytie i siuzhet” [“World of Lyric Work: Space and Time, Event and Plot”]. *Teoriia literatury: v 2 t.* [*Theory of Literature: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Akademiia Publ., 2004, pp. 347–355. (In Russ.)

27 *Teoriia literatury. Rody i zhanry (osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii)* [*Theory of Literature. Genera and Genres (Main Problems in Historical Lighting)*], vol. 3. Moscow, IWL RAS Publ., 2003. 592 p. (In Russ.)

28 Freidenberg, O.M. “Proiskhozhdenie grecheskoi liriki” [“Genesis of the Greek Lyric”]. *Lirika: genezis i evoliutsiia* [*Lyrics: Genesis and Evolution*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2007, pp. 396–413. (In Russ.)

29 Khalizev, V.E. *Teoriia literatury. Uchebnik* [*Theory of Literature. Textbook*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 2004. 405 p. (In Russ.)

30 Chumakov, Iu.N. *V storonu liricheskogo siuzheta* [*Towards the Lyric Plot*]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul’tury Publ., 2010. 88 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/MDPIDY
УДК 821.112.2.0+821.161.1.0
ББК 83.3(4Гем)4+83.3(2Рос=Рус)4

ТИРАН И СВЯТОЙ: ЖЕСТОКОСТЬ, АМБИВАЛЕНТНОСТЬ, ЮМОР В РАННИХ РАССКАЗАХ О ДРАКУЛЕ

© 2024 г. Л. Надь
Эётвёш Лорандский университет,
Будапешт, Венгрия
Дата поступления статьи: 25 сентября 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 30 января 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-56-95

Исследование осуществлено в рамках проекта «MTA – BTK Lendület: Гуманистические каноны и идентичности»

Аннотация: В статье рассматриваются литературно-художественные традиции, связанные с формированием образа Влада III (Дракулы), князя Валахии, которые начали распространяться о нем во второй половине XV в. Его пресловутая безжалостность и беспощадность уже при жизни закрепили за ним славу одного из самых жестоких исторических персонажей. В данном исследовании рассматривается, как, подражая и переписывая современные литературные сюжеты, авторы создавали образ воеводы как жестокого тирана и гонителя христиан. Сравнивая немецкую и русскую версии повестей о Дракуле, мы попытались доказать, что русский автор включил в сказание о Дракуле и политическую идеологию своей эпохи. Анализ опирается на три источника: Санкт-Галленскую рукопись (1461), стихотворную хронику Михаэля Бехайма (1416?–1479?) и «Сказание о Дракуле воеводе» (1486).

Ключевые слова: Михаэль Бехайм, немецкие и русские сказания о Дракуле, литературный топос, литературная пропаганда, тело в Средние века.

Информация об авторе: Левенте Надь — доктор филологических наук, профессор, Эётвёш Лорандский университет, Múzeum krt., д. 4, 1088 г. Будапешт, Венгрия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3266-5061

E-mail: nagy.levente@btk.elte.hu

Для цитирования: *Надь Л.* Тиран и святой: жестокость, амбивалентность, юмор в ранних рассказах о Дракуле // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 56–95.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-56-95



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

THE TYRANT AND THE SAINT: CRUELTY, AMBIVALENCE, HUMOUR IN THE EARLIEST DRACULA TALES

© 2024. Levente Nagy
Eötvös Loránd University,
Budapest, Hungary
Received: September 25, 2023
Approved after reviewing: January 30, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: The work was carried within the framework of the grant MTA–BTK Lendület “Momentum” Humanist Canons and Identities Research Group.

Abstract: The article explores the literary and artistic traditions around Vlad III (alias Dracula), Prince of Wallachia, which started circulating about him in the second half of the fifteenth century. His proverbial ruthlessness and cruelty gained him a name among the most vicious historical figures already during his lifetime. This study examines how, by imitating and rewriting contemporary literary topoi, the authors created the image of the voivode as the cruel tyrant and the persecutor of Christians. By comparing the German and Russian versions of the Dracula tales, we tried to prove that the Russian author also incorporated the political ideology of his era in the Russian Dracula stories. The analysis relies on three sources: the Sankt-Gallen manuscript (1461), the verse chronicle of Michael Beheim (1416?–1479?), and *Skazanie o Drakule voivode* (1486).

Keywords: Michael Beheim, German and Russian Dracula Tales, literary topos, literary propaganda, body in Middle Age.

Information about the author: Levente Nagy, DSc in Philology, Professor, Eötvös Loránd University, Múzeum krt., 4, 1088 Budapest, Hungary.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3266-5061

E-mail: nagy.levente@btk.elte.hu

For citation: Nagy, L. “The Tyrant and the Saint: Cruelty, Ambivalence, Humour in the Earliest Dracula Tales.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 56–95. (In English)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-56-95

Introduction

For a century and a half between the 1460s and the middle of the 16th century, Vlad Țepeș (alias Dracula, 1431?–1476), the voivode of a small south-eastern European country, Wallachia, was the star of contemporary European mass media. By 1560, seven manuscript copies and thirteen printed leaflets were published with stories about the deeds of the voivode. In addition, between 1460 and 1470, no less than five crypto-portraits were made of him, which were featured in some of the printed works as well [30]. The exceptional press history was a result of the actions of Matthias, King of Hungary (1443–1490), who in the autumn of 1462 arrested the voivode and held him in captivity (in house arrest) in Buda and Visegrád for more than ten years. The first item in Vlad/Dracula's literary career is the epigram (*De captivitate Dragule waiwode Transalpini*) by the Hungarian humanist poet Janus Pannonius (1434–1472), written in December 1462. The poem is a typical representative of occasional poetry: Janus rejoices that the tyrant is now wearing a chain, and everyone is looking forward to seeing Matthias return to Buda in the winter [50, p. 221–222]. After that, the centres of the Dracula propaganda were Vienna, and later the German market towns (Nuremberg, Lübeck, Bamberg, Leipzig).

Thomas Ebendorfer (1388–1464), professor of theology at the University of Vienna, inserted short narratives about Dracula into his work on the history of the Roman Empire (*Chronica regum Romanorum*), in the section containing the records of major and minor events in 1460–1462. He must have collected these while writing the chronicle in 1463 (he died on 12 January 1464)[1]. The relevant

1 Modern edition: [48].

passages in Enea Silvio Piccolomini's (Pope Pius II's, 1405–1464) *Commentarii rerum memorabilium, que temporibus suis contingerunt* should be considered an equally early version of the stories. Piccolomini died on August 14, 1464. He was working on *Comentarii* until his death, but it was only printed in 1584[2]. The most elaborate version of the Dracula stories (*Von ainem Wurtich der hiess Trakle Waida von der Walachei*) was produced by Michael Beheim, also written in the summer-autumn of 1463. At that time, Beheim was in the service of Emperor Frederick III (1415–1493) and resided in Wiener Neustadt [29; 30].

All the four mentioned works were born after the arrest of voivode Vlad. However, certain records suggest that the first versions of the Dracula stories were composed even before the voivode was detained. Ebendorfer's, Piccolomini's, and Beheim's respective texts conclude with Matthias taking the voivode captive. Piccolomini also reveals that Matthias arrested Vlad because he wanted to betray the Hungarian king to the Turks[3]. A German version of the Dracula stories (*Uan eyneme bösen tyrannen ghenomet Dracole w[a]yda)*, which does not include the episode of the arrest of the voivode, has survived in the Abbey of Sankt-Gallen. The codex containing this version of the Dracula stories is a collection of texts dated between 1450 and 1550. The volume was compiled in 1573 by a monk named Mauritius[4]. It is reasonable to assume that the Sankt-Gallen version was written

2 Modern edition: [52].

3 In his *Comentarii,* Piccolomini even published the letter written by Dracula to Mehmed II, dated 7 November 1462. In the letter, the voivode made an offer to Mehmed II to play Matthias and the entire territory of Hungary into his hands. However, the letter was intercepted by the men of Matthias, and the Hungarian king sent it to the Pope. However, the authenticity of the letter is doubtful.

"To the emperor of all emperors and lord of all lords under the sun, the great Amurato, the great Sultan Maumeth, blessed in all things, [I] Johann voievod, lord of Wallachia, [offer my] humble service. I, the servant of Your Majesty, inform you that I am setting out this day with an army for my own land and I trust in God that I shall reach it unless I am prevented by your command. Therefore I humbly beseech Your Majesty not to have regard to my error and my great sin, since in ignorance I sinned against you and did evil in your land. But may your clemency have pity on me and grant that I may send envoys to you. I know all the regions of Transylvania and all Hungary and am familiar with the character of the various regions and conditions there. If it so pleases Your Majesty, I can in atonement for my sin hand over to you all Transylvania, the possession of which will enable you to bring all Hungary under your power. My envoys will tell you more. So long as I live I will serve you with unshaken loyalty. May God grant many years to your great empire. Written at Ruetel [Cisnădie, Heltau? in Romania], November 7, 1462" [24, p. 739g. For the Latin original, see [52, p. 2162–2164].

4 The provenance of the manuscript of Sankt Gallen: Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 806, fol. 283–288. The codex is also available online: https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0806 (Accessed 24 September 2020). The published version of the manuscript is avaiable in: [8, S. 90–96].

before November 1462 (when Matthias arrested Dracula), since it is unlikely that such an important event as Dracula's arrest would not have been mentioned by the author/copyist, had he known about it. Therefore, the Sankt Gallen copy retained the oldest version of the Dracula stories currently known.

The four works mentioned here remained in manuscript, however, the texts belonging to the second wave of the Dracula propaganda have made it to print. The first brochure appeared in Marx Ayrer's Nuremberg printing house on 14 October 1488 (that is, long after the death of the voivode in 1476). The horror stories proved a profitable business: in sixty years (until 1560), thirteen editions were produced in various German market towns (Nuremberg, Lübeck, Leipzig, Augsburg, Strassbourg, Bamberg). The last brochure came out sometime between 1559 and 1568 in Augsburg, in Mattheus Francken's press [25, S. 81–88; 8, S. 145–180].

The present study explores how, by imitating and rewriting contemporary literary topoi, the authors created the image of the voivode as the cruel tyrant, and the persecutor of Christians. The analysis relies on two sources: the Sankt-Gallen manuscript (because it is the oldest), and the verse chronicle of Michael Beheim, because it offers the most coherent and elaborate version of the stories.

Saints, Martyrs, Cannibals

In one of the stories, Dracula meets three monks at the gates of the monastery "Gorioni": John, Michael and James just return from the collection of alms. Dracula asks Michael whether he, the cruel voivode who had already sent many martyrs and saints to heaven with his impalements and murders, would be saved after his death. According to Michael's positive answer, the voivode can expect grace:

> Brother Michael said: "Sire,
> you may well find mercy
> since God has granted grace to many a man
> appearing to be far from favor" [46, p. 337].

However, in the shadow of death, the other monk, John, decides to tell Dracula the truth, and he even challenges the voivode:

The monk spoke: “You worthless devil,
you pitiless murderer!
You raging, frightful despot!
You spiller-of-blood and tyrant!
How you torture poor souls!
What harm have pregnant women done
to deserve impalement?
What did the little children ever do to you
that you would take away their lives —
some being three days old;
some not yet three hours old?
These you command to be impaled,
though no one has done you ill.
And you pour forth the blood
of the innocents.
What is the crime
of those who have lost their lives,
whose pure and tender blood
you spill prodigiously without cause?
Your murderous enmity amazes me.
What is it that you are avenging? This
you should make clear to me” [46, p. 338].

Dracula answers in the following manner:

Dracula said: “This I shall
tell you straight away.
He who wishes to clear the ground for plowing
should start things off properly.
This means not only cutting down
thorns and weeds that have grown up,
but paying heed to their roots.
For, if the roots are left behind,
in a year one will again find
rude, malevolent thorns.

In these little children here,
I would have created the gravest enemies,
had I let them grow to adulthood.
No, I wish to weed them out now,
before they sprout roots.
Surely they would resolve
to avenge their fathers" [46, p. 338–339].

Unsurprisingly, John cannot escape his fate: Dracula has him impaled on a stake, but upside down, not like his other victims:

Dracula grabbed the monk without delay
and began to impale him himself —
but not like the others.
The others got the pole
from the rear end, but this time
he changed the place of impalement.
One pole (or pike)
Dracula himself hammered into his brain.
[The monk's] head was at the bottom, and his feet
were facing upwards [46, p. 339][5].

The scene is full of gnostic and biblical allusions. The justification for infanticide refers to Herod's actions: just as the king of the Jews feared the infant Jesus, so is Dracula afraid that the little ones might later take revenge on him, and therefore, like Herod, he exterminates them. In addition, Dracula's argument to the monks is pure Gnosticism: just as redemption could not take place without Judas and Pilate — that is, good (salvation through Christ's death) can only happen through evil (Judas's betrayal, Pilate's hesitant cowardice) — so does Dracula do good through evil (impalement, other cruel murders), because those who were innocently killed were sent to heaven as martyr-saints. Therefore, as one of the greatest creator of saints, he in fact deserves no punishment but reward from God, because the souls of those killed by him did not go to hell but to heaven [8, S. 74–76].

5 The Sankt-Gallen manuscript does not contain this story, so it is reasonable to think of it as Beheim's own invention.

It is certainly more than a coincidence that in Beheim's story Dracula impaled the truthful monk upside down. In all likelihood, here Beheim made a subtle reference to the legend of St. Peter, as it is found in the *Legenda aurea*[6]. According to legend, when Emperor Nero sentenced Peter to death, the apostle, upon reaching the cross, said:

> "Because my Lord came down from heaven to earth, his cross was raised straight up; but he deigns to call me from earth to heaven, and my cross should have my head toward the earth and should point my feet toward heaven. Therefore, since I am not worthy to be on the cross the way my Lord was, turn my cross and crucify me head down!" So they turned the cross and nailed him to it with his feet upwards and his hands downwards [51, p. 345].

Therefore, the monk impaled upside down becomes Saint Peter, while Dracula turns into an imitation of Nero in the text of Beheim, who expressis verbis compared Dracula to Herod and other notorious persecutors of Christians:

> This despot and tyrant brought forth
> all the torments that one might imagine.
> Of all the tyrants,
> none was his equal as a cause of harm:
> Herod, Diocletian,
> Nero — not anyone you might name! [46, p. 325]

Beheim also relied on the legend of Saint Peter in the story about the voivode who, after realising that one of his concubines had become pregnant, cut her belly open to see his glorious successor:

> Dracula had a concubine who
> claimed that she
> was with child.

6 *Legenda aurea* (Golden Legend) was compiled by the Dominican Italian monk Jacobus de Voragine (cca. 1230 – 1298) between 1263 and 1267. It became an extremely popular reading in medieval Europe. About a thousand medieval manuscript copies have survived, and more than 150 Latin and vernacular editions were published before 1500 [38].

Dracula had her examined
within a short time by another woman.
This one confirmed the story
that the concubine had told.
Dracula then took his mistress
and had her ripped open, fully,
from the pudenda upwards,
saying that he wished to observe his fruit,
as well as his noble offspring's
positioning — where it lay in the mother [46, p. 331; 8, S. 206].

The story in the legend of St. Peter offers more gory details:

> The same apocryphal history tells us that Nero, obsessed by an evil madness, ordered his mother killed and cut open so that he could see how it had been for him in her womb. The physicians, calling him to task over his mother's death, said: "Our laws prohibit it, and divine law forbids a son to kill his mother, who gave birth to him with such pain and nurtured him with so much toil and trouble." Nero said to them: "Make me pregnant with a child and then make me give birth, so that I may know how much pain it cost my mother." <...> So the doctors made up a potion in which they put a frog and gave it to the emperor to drink. Then they used their skills to make the frog grow in his belly, and his belly, rebelling against this unnatural invasion, swelled up so that Nero thought he was carrying a child [51, p. 347][7].

Dracula was once again identified with Nero by Beheim, but he decided to save his listeners/readers from the repugnant frog story. The story of the two monks bears similarities not only to the legend of St. Peter but to another medieval anecdote as well (*How the Emperor Frederick put a question to two wise men, and how he rewarded them*):

> The Emperor Frederick had two exceedingly wise men about him; one was called Bolgaro, the other Martino. One day the Emperor was in the company of these two wise men, one of them on his right hand, and the other on his left. And

7 See also: [22, S. 108–110].

> the Emperor put a question to them and said: can I give to any one of my subjects and take away from another, according to my will and without other cause? Since I am their lord, and the law says that what pleases the lord shall be law to his subjects. Say then whether I may do this, since such is my pleasure. One of the two wise men replied: Sire, whatever is your pleasure, that you may do to your subjects without causing wrong. The other sage answered and said: to me it seems not, since the law is utterly just, and its conditions must be observed and followed with an extreme nicety. When you take away, it should be known from whom and also to whom you give. Since both of the wise men spoke the truth, he offered gifts to both. To the one he gave a scarlet hat and a white palfrey; and to the other he gave the right to make a law to please his fancy. Whence there arose a great discussion among the learned as to which of the two he had given the richer present. It was held that to him who had said he could give and take away as it pleased him he had given clothing and a palfrey as to a minstrel because he had flattered him. To him who followed justice, he gave the right to make a law [49, p. 84–85].

This story comes from the medieval Italian collection of short stories *Il novellino* (XXIV. novella). The first version of the collection known as *Cento novelle antiche o Libro di novelle e di bel parlar gentile* originates from the late thirteenth century. The first printed edition (with 50 short stories) was published by Masuccio Salernitano (1410–1476) in 1476. In medieval and Renaissance Italy, the short stories of the collection were widely known, even Boccaccio relied extensively on them while writing *Decameron*. The story of Emperor Frederick and the two wise men appears even in several 13th–15th century codices[8]. Thus, Beheim recounted a several-centuries-old topos well-known among contemporary humanists.

This narrative is also included in the Russian version of the Dracula stories, where it faced minor adjustments. Feodor Kuritsyn, who stayed in Buda between 1482 and 1484 as the envoy of Ivan III of Russia (1462–1505), played a crucial role in the emergence of Russian Dracula stories [46; 16; 3, p. 171–175]. During his stay there he acquired a probably Serbian compilation of the Dracula tales[9], which was then copied by Friar Jefrosim in 1486 and 1490 in an Old Rus-

8 For a detailed list, see [19].

9 András Zoltán brought linguistic arguments to emphasise that the Russian version is the translation and adaptation of an Old Serbian rendering of the story [1; 3, p. 175–180; 43]. On the genesis of Russian Dracula stories, see also: [18].

sian translation. In all likelihood, Jefrosim, or another author before him, did not merely copy the text, but also reworked it according to contemporary ideologies promoted by the Russian Grand Prince [5; 28, p. 70; 39, p. 47]. For example, the story of the two monks in the Russian version is as follows:

> There came one day, from the country of Hungary, two Catholic monks to collect alms. [Dracula] ordered them to be hosted separately. He invited one of them to his home and showed him, outside his court, a great many people impaled or broken on the wheel, and asked him: "Have I acted well? How do you judge those who are [impaled] on these stakes?" The other responded: "No, Lord, you have acted badly, because you punish without mercy. It becomes a master to show mercy, and those you have impaled are martyrs." Dracula then called for the second monk and asked him the same question. The monk replied: "You have been placed here by God as a sovereign to punish those who have done evil and to reward those who have done good. And those who have done evil have received what they deserve." Dracula then summoned back the second monk and said to him: "Why have you left your monastery and your cell and come to the courts of great sovereigns, being so ignorant? You come to tell me that these people are martyrs; I likewise wish to make you a martyr, so you will be a martyr at their sides." Then he ordered the monk impaled upwards from the rectum. And he also ordered that the second be given fifty golden ducats and said to him: "You are a wise man." And he ordered that he be returned with honor to Hungary, in a carriage[10] [55, p. 359–360].

The key lesson of the Russian story is not that those in power will punish inconvenient truthfulness while rewarding sycophantic lies. Instead, Dracula criticises the monk who confronts him with his own cruelty and mercilessness for having little understanding of secular matters and tells him that he should have stayed in his convent. Similarly, the second monk's answer focuses less on sycophancy, and more on the core tenet of late-fifteenth century Russian ideologies of power according to which the ruler is an elect of God, and his decisions follow divine inspiration. Therefore, his cruelty is not an end in itself, but follows God's will: "You have been placed here by God as a sovereign [государь] to pun-

10 The English translation of the Russian Dracula stories are cited here from version included in Cazacu's monograph [15]. The most complete edition of the original, based on 22 manuscript copies: [44]. The quoted passage in the original Russian in the edition by Lur'e: [44, p. 119].

ish those who have done evil and to reward those who have done good. And those who have done evil have received what they deserve” [55, p. 360].

The story aptly reveals the two main trends in the attitude of the Russian church to secular power around the turn of the 15th–16th century. The militant wing of the church was represented by the monk Iosif Volotskii (1439–1501) known also as Joseph of Volokolamsk, and his followers. In their view, the church does not simply have the right to get involved in politics, but it is their downright duty, and as such, the church is the single most important advisor and aid of the Grand Prince. In the area of foreign policy, they were the creators of the Moscow = third Rome concept: since the fall of Byzantium wrought havoc in the Greek faith, Moscow must assume the role of the intellectual (and political) leader of Christendom. Representatives of the other trend, led by Nil Sorsky (Nilus of Sora, Nil Sorski) promoted ascetism, meditation, seclusion, the evangelical poverty of religious communities and a total separation of church and politics [21, p. 83–88; 14, p. 7–8; 40, p. 197–201]. It cannot be escaped that in the Dracula episode the first monk propagates the views of the group led by Sorsky, while the other represents the views of the followers of Volotskii. Neither is it doubtful that the Russian compiler preferred the latter views. Although the first monk briefly mentions mercy as the virtue of the ruler, however, the story reveals a defeat of this view. In fact, the arguments based on Paul’s letter to the Romans (13: 1–7) lend legitimacy to the ruler’s cruelty. Since the ruler is an elect of God, he is infallible. Therefore, those punished by him must have been evildoers, and their punishment was justified. In a concealed way this also suggests that the ruler is just, and punishes no innocent people, only sinners.

The Russian version omits the references to the *Legenda aurea*, as well as biblical and gnostic references. Although *Legenda aurea* was not yet known for Russia readers in the late fifteenth century, there were probably more complex reasons for the omission. The Russian author did not only compile the religious elements into his text, but also incorporated the political ideology of his era in the Dracula stories.

The following anecdote about Dracula also goes back to *Il novellino*:

> The ill, blind, disabled, lame,
> beggars, poor people, and
> anyone that he [Dracula] could lay hold of:

all these he invited to his castle.
When the banquet was concluded,
he had all present
burned to death in a derelict barn.
He said: "These people have no value."
There were 600 or more —
but no survivors! [46, p. 341][11]

Novellino narrates this story in connection with Ezzelino (or Azzollino) da Romano. Ezzelino was a real person who lived between 1194 and 1259 in Vicenza, Verona, and Padua. He belonged to the imperial Ghibellins, and accordingly supported the aforementioned Frederick II, so after his death, he was excommunicated by Pope Innocent IV. In the *Divine Comedy* the guelf-sympathizer Dante (the guelfs were more supportive of the Pope than the Emperor) placed Ezzelino in the bloodstream of hell, but he provided no details about the sins he was punished for (Hell, Chant XII, 109–110). The story in the *Novellino* is as follows:

How Messer Azzolino Romano arranged a great charity

Messer Azzolino Romano once announced a great charity in his territory, and invited the people there and elsewhere to attend. And so all the poor men and women were summoned to his meadows on a certain day, that each should be given a new habit and plenty to eat. The news spread abroad. Folk came from all parts. When the day of the assembly arrived, the seneschals were ready with the clothes and the food, and each person was made to undress and cast off his old shoes, when new clothes were given and food handed out. The poor people wanted their old clothes back, but it was of no avail, for they were all piled up in a heap and fire was laid thereto. Then so much gold and silver were given as compensated them, and they were told to go home in the name of God [49, p. 83, LXXXIV. novella].

The counterfeit beggar is a popular topos in medieval European literature [30, p. 325]. In the Dracula stories, however, the focus is not on the cheating of beggars (as in *Novellino*), but on the social policy of the voivode: instead of

11 Cf.: [8, S. 212–213].

the clothes of the beggars, he burns the beggars themselves, because they were not profitable from a social aspect [23; 34]. However, Ezzelino is not a cruel and despotic tyrant, but a master (*messere*) who ingeniously unveils the deceit of the beggars [35].

In the Russian version is used this story to promote the political ideology that he supported. The Russian anecdote ends with the dialogue between Dracula and the beggars, and the explanation that Dracula gave to the boyars:

> Dracula now came in person to visit them and said: "What else do you need?" And they said in unison: "Lord, only God and Your Highness know [the answer], and God will make you understand [it]." He then said: "Do you wish me to make it so that you have no more cares, and lack nothing in this world?" And they all, anticipating some great [act of] generosity, said: "We wish it, Lord." At this he ordered the house to be locked and set on fire and they all perished, burned [to death]. As this was happening he said to his boyars: "Know that I have done this so that, first of all, they will no longer be a burden for others, and that there shall be no more poor in my country, and all will be rich. Second, I have delivered them [from this life] so they will no longer suffer poverty in this world, or any other sort of malady" [55, p. 359; 44, p. 119].

The passage advocates the ideology that the ruler acts upon the inspiration of God, and thus the motivation behind the ruler's actions is beyond the comprehension of ordinary mortals. For fifteenth-century Russian religious and secular thinkers, the Ruler was an elect of God, with a unique, mystical connection between them. The ruler and God are two powerful, interconnected forces of nearly equal rank. Sigismund von Herberstein (1486–1566), envoy of Charles V, Holy Roman Emperor, paid two visits (in 1517 and 1526) to the court of Vasilii III (1505–1535) after the birth of the Russian Dracula stories. His account of the power relations of the Grand Prince of Moscow shows many parallels with certain elements of the discourse of ideology and power in the Russian Dracula tales.

> In the sway which he holds over his people, he surpasses all monarchs of the whole world. <...> He uses his authority as much over ecclesiastics or laymen, and holds unlimited control over the lives and property of all his subjects; not one of his counsellors has sufficient authority to dare to oppose him, or even differ from

him, on any subject. They openly confess that the will of the prince is the will of God, and whatever the prince does he does it by the will of God [53, p. 30, 32; 54, p. 15–16].

It must be noted that the Russian text refers to Dracula not only as 'voivode' (воевода), but in many instances the author calls him 'master' (государь). The word 'государь/господаръ' (gosudar/gospodar) originally meant master, or owner, referring to the relationship between the master and the servant; unfree people (holops, холоп) used this word to address their lord. Ivan III (1462–1505) even demanded that everyone (including the lords) should refer to themselves as 'holop' when addressing the Grand Prince. In the 14th century the term is exlusively used as the title of the lords of Halych (Casimir III the Great, Vladislaus II of Opole). In the fifteenth century it begins to appear in the title of the Grand Prince of Moscow, too [3, p. 46–72; 2; 42]. The bearer of the title of 'gospodar' possessed limitless power over his subjects. In the Russian versions of the Dracula stories, the voivode behaves according to the ideals of a good gospodar. In the Western European renderings of the Dracula stories, the voivode appears as a flat character, and his senseless cruelty serves no higher purpose. His acts of cruelty are not based on direct reasons, neither do they have a specific purpose. The voivode of the Russian versions is more ambivalent. The voivode is cruel but just at the same time. His cruelty is not an end in itself, but it is based on the ideological purpose of raising fear of the ruler in the subjects. The expectation of a ruler who radiates fear was wide-spread in Russian sources already in the fifteenth century, where it was referred to with the word 'groznij' (грозный). Medieval Russian political culture was familiar with the idea that the ruler should be fearsome already before the rise of Moscow, although the word грозный only became an epithet of Ivan IV, or Ivan the Terrible (1533–1584). Raising fear, however, also serves a higher purpose, as it is a means to achieve justice. According to this concept, governance is just if the ruler radiates fear to eradicate and prevent vice. Part of a ruler's justness is equality before him, which means that punishments applied to everyone in equal measure, whether the person in question was a holop, muzhik, advisor, official or boyar.

[Dracula] hated evil in his country so much that whoever committed a misdeed — whether it was theft, armed robbery, lying, or injustice — had no chance of remaining alive. No one — [no matter] whether he was a great boyar, priest, monk,

commoner, or very wealthy man — could buy his life. And such fear he inspired [can be seen from the following]. He possessed a spring and a fountain by which would pass many travelers, from many lands. Many people came to drink at this spring and fountain, because its water was cool and tasted good. Dracula had placed near this fountain, [which was] situated in a deserted place, a great cup of marvelously worked gold. And whoever wished to drink might use this cup, and return it to where he had found it. And as long as it was there, no one dared to steal it [55, p. 359; 44, p. 118].

This is the image of the fearsome but at the same time just ruler, who will exempt no one from punishment, notwithstanding rank and social status.

Among the Western European authors discussing Dracula, only the writings of Antonio Bonfini (1427, 1434? – 1502) use a similar approach. Bonfini arrived in the Hungarian royal court of Buda in 1486. Here he became the reader of the queen, Beatrice d'Aragona (1457–1508). In 1488 he received a commission from King Matthias (1443–1490) to write an up-to-date history of Hungary *Rerum Ungaricarum Decades*), which he had worked on until 1497. The work contains the following passage on Dracula:

It is said that Dracula was a ruler of *unheard cruelty and fairness.* Some say that the envoys of the Turks, following their own national tradition, were reluctant to remove their Frygian caps, so he fixed the cap on their heads with three nails so as to reinforce the tradition by preventing the removal of the cap for good; he put numerous Turks on the Stake, and then held a banquet with his friends among the impaled people with good appetite; in another instance, he held a rich banquet for all the weakened, unhealthy beggars, only to have the fully fed people consumed by flames; moreover, he often skinned the soles of the Turkish prisoners, rubbed them with ground salt, and then allowed goats to lick the salty soles with their rough tongues to increase the pain; when he was once anxious as to whether he had the money, which he had entrusted to a Florentine merchant, he laid the person out in the middle of the road, and only let him go unhurt when he counted the money at night, and it was found that he had not deceived him; *he lived with such strictness that in this barbaric region, even in the middle of the forest, anyone could be safe, together with their belongings*[12] (my italics. — *L.N.*).

12 Translated into English for the purposes of the present paper. "*Inaudite crudelitatis et iustitie Draculam fuisse memorant.* Hunc aiunt Turcorum legatis in preveneratione pilea Phrygia ex patrie

At first glance, it seems that there is no difference between the Russian concept of political theory and Bonfini's "ruler of unheard cruelty and fairness." However, the final sentence in the passage clearly states that such cruelty is only warranted in barbaric regions, as a necessary evil, the only means to maintain safety and fairness. The Western European "consumer" of the Dracula stories could calm down: such meaningless, unpredictable, unreasonable, perverted acts of cruelty can only happen in the barbaric "East."

Gypsies

In addition to beggars, gypsies are also prominent characters of the Dracula stories, featured in two interesting anecdotes. Only one of the stories will be discussed here.

> He had a Gypsy
> seized who had committed a robbery.
> When it became known,
> there arrived others of his
> comrades, the Gypsies,
> and begged Dracula that he
> might release the prisoner to them.
> Dracula said: "That is impossible.
> He is to hang. This is his reward.
> Let no man counter my order!"
> They replied: "Lord, hanging
> is not our custom.
> If one steals something,
> that should not be regarded with contempt.
> We have a sealed missive

instituto deponere recusantibus confirmandi moris gratia tris capiti clavos affixise, ne amplius amoveri possent. Innumeros palis Turcos prefixisse et inter eos cum amicis laute discubuisse. Mendicos insuper omnis deperdite ignavie miserabilisque valitudinis et fortune lautissimo convivio excepisse, deinde cibo vinoque completos iniecto igno absumpsisse. Item Turcis sepe captivis cute pedes exuisse contusoque sale perfricuisse, mox lingentes salsas plantas capras adhibuisse, que lingue asperitate cruciatum augerent. Mercatorem Florentinum de asservandis pecuniis sollicite percunctantem in media deponere via iussisse et nil de numerata nocte pecunia mentientem incolumen dimisisse. *In barbara regione tanta severitate usum, ut in media quisque sylva cum rebus tutissimus esse posset*" [45, p. 243].

from Holy Roman Emperors, an extensive one,
to the effect that we are not to be hanged" [46, p. 328].

The "sealed missive" presented by the Gypsies to Dracula, according to which Gypsies have the right to steal, had a rich reception in fifteenth-century European historiography. The earliest mention of the document is found in the Bologna municipal yearbook (*Cronica di Bologna*), under the entry dated 18 July 1422:

> [A] duke of Egypt, Duke Andrew, arrived at Bologna, with women, children, and men from his own country. There might be a hundred. This duke having denied the Christian faith, the King of Hungary [the Emperor Sigismund] had taken possession of his lands and person. Then he told the King that he wished to return to Christianity, and he had been baptized with about four thousand men; those who refused baptism were put to death. After the King of Hungary had thus taken and rebaptized them, he commanded them to travel about the world for seven years, to go to Rome to see the pope, and then to return to their own country. When they arrived at Bologna, they had been journeying for five years, and more than half of them were dead. They had a mandate from the King of Hungary, the Emperor, permitting them during these seven years to thieve, wherever they might go, without being amenable to justice [47, p. 6111][13].

In 1424, Andrew, a priest from Regensburg (Andreas Ratisbonensis, †1442?, 1447?) already transcribed the text of the mandate and knew that it was issued in Szepes on 19 April 1422 by Sigismund of Luxemburg (1368–1437), King of Hungary and Holy Roman Emperor. The text of the diploma was also published by Herman Cornerus in his *Chronica novella*, written around 1435. Not until the twentieth century was it recognised that the mandate had been a blatant forgery [33, p. 47–64]. This, of course, did not prevent 15th-century humanists from widely spreading the tale about the Gypsies, that is how it must have reached Beheim as well. However, the gypsies were not added to the Dracula stories with the purpose of illustrating the contemporary situation in Wallachia, but to "entertain" a Western European readership. Gypsies appeared in Europe in the 14th–15th centu-

13 English translation: https://www.sacred-texts.com/neu/roma/gft/gft005.htm (Accessed 07 May 2023).

ries. Initially on the Balkan Peninsula (Raguza, 1362; Bulgaria, 1378; Wallachia, 1385), then in Transylvania (around 1400) and Hungary (1416) [6, p. 13–17]. Nevertheless, the destination of the Gypsies was not Central, but Western Europe. They primarily targeted cities, and Wallachia and Hungary were only affected as transit routes. Residents of Western European cities experienced their encounters with the Gypsies as a real culture shock. The author of the already mentioned chronicle of Bologna recorded the following passage about the Gypsies, who stayed there for only fifteen days:

> During this time many people went to see them, on account of the duke's wife, who, it was said, could foretell what would happen to a person during his lifetime, as well as what was interesting in the present, how many children would be born, and other things. Concerning all which she told truly. And of those who wished to have their fortunes told, few went to consult without getting their purse stolen, and the women had pieces of their dress cut off. The women of the band wandered about the town, seven or eight together; they entered the houses of the inhabitants, and whilst they were telling idle tales, some of them laid hold of what was within their reach. In the same way they visited the shops under the pretext of buying something, but really to steal. So it was cried through the town that no one should go to see them under a penalty of fifty pounds and excommunication, for they were the most cunning thieves in all the world. In consequence of which several of the inhabitants of Bologna slipped during the night into a stable where some of their horses were shut up, and stole the best of them. The others, wishing to get back their horses, agreed to restore a great number of the stolen articles. But seeing that there was nothing more to gain there, they left Bologna and went off towards Rome. Observe that they were the ugliest brood ever seen in this country. They were lean and black, and they ate like swine. Their women went in smocks, and wore a pilgrim's cloak across the shoulder, rings in their ears, and a long veil on their head [47, p. 612].

The Dracula stories captured the Gypsy experience of the Western Europeans: the topoi associated with the Gypsies in the Western chronicles (apostasy, thieving, penance, seven years pilgrimage, Sigismund's mandate, etc.) are completely missing from the earliest authentic Transylvanian sources about Gypsies (precisely from the second half of the fifteenth century) [33, p. 5, 48]. There is one

further missing element in the Russian versions of the Dracula tales: the gypsies. No wonder, since in Russia, gypsies started to appear later than in other European countries, only around 1500. Even then their number was low, and a more numerous group only emerged around the eighteenth-nineteenth century. There were no gypsies among the slaves (holops) of fifteenth-sixteenth century Russia [6, p. 23–29]. Thus, Russian readers would have been indifferent towards gypsies, so the Russian translator/transcriber of the text omitted the stories featuring gypsy protagonists. It seems then that those who recorded the Dracula stories relied on Western European sources, and played on the gypsy representations as they appeared in the writings of the Western European authors.

Dracula in the role of Aegeas and Pilate

Two monks of Saint Bernard who
were wearing wooden clogs
came to Dracula.
Alms they
desired of him and made their request
of one accord.
Dracula said to them:
"How is it that you are so poverty-stricken?"
They answered: "My lord, Eternal Life
we hope to attain with our way of living."
Thereupon he asked of the two brothers:
"Don't you desire to get [to heaven] soon?"
They said: "Your worship, yes! We
wished that we were already there —
if this be the Lord God's will!"
He said: "I will help you quickly
get to heaven."
Promptly, he had them impaled,
saying: "I did it for honorable reasons.
My assistance can only profit them" [46, p. 335][14].

14 Cf.: [8, S. 210–211].

The story of the monks who want to go to heaven from the earthly world they held in contempt resembles the martyrdom of St. Andrew. According to the legend, when they began to torture him, Andrew would do everything in his power to keep his followers from hindering his martyrdom. Like the monks of the Dracula story, Andrew would like to get rid of the vain physical world as soon as possible to reach Christ, so he speaks to the cross in a near-masochistic manner:

> Hail, O cross sanctified by the body of Christ and adorned with his limbs as with precious stones! Before the Lord was lifted up on you, you were greatly feared on earth, but now you draw down love from heaven and are accepted as a blessing. I come to you assured and rejoicing, so that you may joyfully accept me, the disciple of him who hung upon you, for I have always loved you and yearned to embrace you. O good cross, honored and beautified by the limbs of the Lord, long desired, constantly loved, ceaselessly sought, and now prepared for my wishful heart! Take me away from the world of men and return me to my Master, that he, having redeemed me by means of you, may receive me from you [51, p. 17].

This parallel is confirmed by the appearance of Dracula on an altarpiece representing the martyrdom of St. Andrew. In 1970 Walter Peters discovered that the painting "*The Martyrdom of St Andrew*" (1470–1480) in the Österreichische Galerie Belvedere also included Dracula (Figure 1). The painting was originally part of a winged altarpiece, until it was transferred from Lilienfeld Abbey to Vienna in 1953 [7, p. 253, 383]. According to the legend of Saint Andrew, Aegeas had a long debate with Andrew about suffering, at the end of which he crucified Andrew. People asked Aegeas to release Andrew, but he fervently desired suffering. Aegeas became uncertain of his decision and he himself wanted to untie Andrew from the cross, but he could not touch him because his arm was paralyzed. After the death of Andrew, Maximilla, Aegeas' wife, buried Andrew's body with decency. Aegeas, on the other hand, was seized by a devil and dies a horrendous death in front of everyone's eyes. In the painting, Dracula obviously appears in the form of Aegeas. Next to him, a figure wearing a turban (so a Turk) is assisting in the crucifixion. The message of the painting: Aegeas-Dracula betrayed Christ, that is, Christianity, and became a follower of the pagan Turks. As seen, Pope Pius II conveyed the same message about Dracula.



Figure 1.
***The Martyrdom of St. Andrew* 1470–1480, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna**

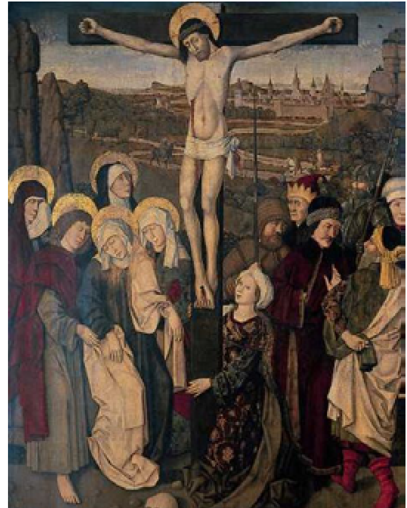


Figure 2.
***Crucifixion*, Maria am Gestade, Vienna, altarpiece, 1460–1470**

In 2002 Klein Konrad discovered that on the winged altar of the Maria am Gestade Church in Vienna, a panel depicting the crucifixion of Jesus, created between 1460 and 1470 (Figure 2) features Dracula as well [27, S. 7]. In the painting, the voivode is talking to a Jewish man on the left side of the picture. The dialogue is overseen by a soldier with a spear. According to Konrad, the painting was made in 1460–1462. The dual division of the picture is not accidental: the heads of those on the right (Virgin Mary, Mary Magdalene, St. John) are surrounded by a halo, while those on the left (soldiers, Jews, officials) are not. Therefore, they are the enemies of Christ, and it is no coincidence that Dracula is among them, pointing to Jesus with his left hand [36, S. 113][15]. The type of crucifixion representations to which this altarpiece belongs follows the Gospel of John. Here's the excerpt in question:

> And Pilate wrote a title, and put it on the cross. And the writing was, JESUS OF NAZARETH THE KING OF THE JEWS. This title then read many of the Jews: for the place where Jesus was crucified was nigh to the city: and it was written in

15 On the interpretation of medieval images depicting the crucifixion, see: [12, p. 95–109].

Hebrew, and Greek, and Latin. Then said the chief priests of the Jews to Pilate, Write not, The King of the Jews; but that he said, I am King of the Jews. Pilate answered, What I have written I have written (John 19: 19–22).



Figure 3.
***Christ before Pilate* (altarpiece),**
Narodna galerija, inv. NG S 1176, Ljubljana

In the altarpiece of the Maria am Gestade church, Dracula can therefore be seen in the role of Pilate, talking to the Jewish high priests. This conjecture is confirmed by the fact that Dracula evidently appears as Pilate on an altarpiece made around this time (Figure 3). The altarpiece containing the painting was made between 1460 and 1465 and belonged to the Franciscan monastery in Vienna. It was acquired at the beginning of the twentieth century by the owner of Wöllan Castle in Lower Styria (now Velenje, Slovenia), from where in 1936 it was transferred to the National Museum of Slovenia (Ljubljana, Narodna galerija, inv. NG S 1176). The painting depicts the scene where Pilate/Dracula interrogates Jesus. Through the small window of the throne we see Pilate's wife, who warns the vicar not to condemn Jesus. According to Erwin Pokorny, the

message of the painting is that just as the pagan Pilate betrayed Jesus, so did the schismatic Dracula betray Western Christianity, and allied with the Turks [36, S. 112]. In this case, the wife warns Dracula not to conform with the Turks. The Gospel of Matthew writes this about Pilate's wife: "When he was set down on the judgment seat, his wife sent unto him, saying, Have thou nothing to do with that just man: for I have suffered many things this day in a dream because of him" (Matt. 27: 19). It is no coincidence that Pilate's wife, who would later have a name (Prokla, or Claudia Procula), was canonized by the Eastern Church. In early Christianity, Pilate was not yet a negative figure: in the fourth century he was considered a truthful judge, and the hand-washing scene was interpreted by analogy with baptism: just like Pilate immersed his hands in the water, so will the baptized be immersed in the cruciferous waters. In the East, this positive image of Pilate was preserved (the Ethiopian Christian church honours him as a saint to this day), while in the West he gradually became a negative character in the story of Jesus [10, p. 97–106]. Beheim's chronicle offers a textual analogy with the painting as well, since it is not difficult to recognise the reference to Pilate in the image of the voivode who delights in the suffering of those on the stakes, and washes his hands in blood.

One morning, early,
he hurried with his captives
to the mountain above the church
and had them impaled, each and every one,
in a circle around the mountain —
some lengthwise and some at a slant.
Listen to the misdeeds of this despicable man!
He sat down to eat in the midst [of the slaughter].
He ate his meal at the table,
filled with glee.
It was his bliss (and gave him pleasure)
to witness the dripping blood of the dying.
He had the custom
of washing his hands in blood
when his dinner table was brought to him [46, p. 322].

According to the story, as told in Matthew's Gospel, by washing his hands, Pilate expressed that he was innocent in shedding Jesus' blood (cf. Matt. 27: 24): "When Pilate saw that he could prevail nothing, but that rather a tumult was made, he took water, and washed his hands before the multitude, saying, I am innocent of the blood of this just person: see ye to it."

By the fifteenth century in Western Christianity Pilate became a symbol of the betrayal of Christ, acting out of cowardice and in order to keep his power. This analogy could be perfectly applied to Dracula who allied with the Turks and thus betrayed Christianity. This view emerged due to the distrust that the Catholic West felt towards the Greek Orthodox. Such sentiments were particularly strong in 1453, after the fall of Constantinople, which happened during the reign of Dracula. Many believed that the Greeks had betrayed the cause of Christianity, and surrendered to the Turks without real struggle [26, p. 30–30; 31]. Pope Pius II himself, in an unsent letter addressed to Mehmed II (1432–1481) in the second half of 1461, called on the Sultan to be baptized, and wrote that conquering the western lands would not be as easy as the conquest of Constantinople. There the Turks have succeeded only because Eastern people are less belligerent than the Westerners, and they are more prone to wavering in their religion, as opposed to the Westerners, who are unshakable in their Christian faith [20, p. 155–157].

In the much-debated, famous painting of Piero della Francesca (cca. 1420–1492), *The Flagellation of Christ* (*Flagellazione,* Figure 4), which triggered a host of increasingly far-fetched interpretations, another Greek Orthodox ruler, no less than the Byzantine emperor himself is depicted in the role of Pilate. The message of the painting is that the whipped Christ symbolizes the suffering of Christianity, which was further intensified with the fall of Constaninople. The flagellation is overseen by a figure in a Turkish turban, and Pilate, who, as mentioned above, is none other than the (traitorous) Byzantine emperor [13; 32, p. 75–77]. The present paper refrains from taking a position on the symbolism of the three figures on the right side of the painting. According to the survey by Andrea Bonavoglia, the young blonde figure in the middle wearing a crimson dress was identified with more than fifteen persons between 1744 and 2019: as an enemy of Emperor Frederick, an angel, an allegory (e. g. of virtus), Christ, a Gentile Greek, a Christian Gentile Youth, a Jewish Youth, David, Saint John, Marsilio Ficino, King Matthias, etc. [11]. Almost all interpreters agree, however, that Pilate, on the throne is to be identified with the Byzantine emperor Constantine XI Palaiologos (1405–1453),



Figure 4.
Piero della Francesca, *Flagellazione*, 1459?,
Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

that is, an expressis verbis ruler of the Byzantine Rite, just as Dracula was imagined to be in fifteenth-century Vienna, even though we know that he converted to the Catholic faith, as his father did.

Cruelty, Ambivalence, Humour

The Dracula image of the narratives and paintings described above is composed of topoi well-known among humanists of the late 15th century. The methods of torture employed by the voivode are almost without exception found in the *Legenda aurea*, a true European bestseller of the latter half of the fifteenth century. Therefore, authors/copyists of the Dracula stories did not aim to provide an account of historical reality but wanted to create a fictitious personage. The narratives are always seasoned with a degree of humour arising from the ambiguities of the stories. This is partly explained by humanist authors' peculiar attraction towards ambiguous modes of speaking, while the inevitable connection between torture or brutality, and corporeality is yet another factor. In the Middle Ages, corporeality is a consistent source of humour. The entertainment of the beggars with a feast and the punishment of the hypocritical monk testify not only to the

cruelty of the voivode, but also to his grotesque sense of justice. What follows below is the story about the hypocrisy of priests:

> Once a priest
> came to Dracula and
> delivered a sermon.
> Sins would not be forgiven
> unless one returned unjustly acquired goods
> taken from other persons
> without measure.
> Dracula walked with the priest,
> then invited him to dine.
> At the meal,
> while they were sitting at the table,
> this debauched and devilish man broke
> crumbs into his food.
> The clergyman now and then
> took morsels of Dracula's food
> with his spoon
> and began to eat them.
> Dracula then said: "Now, tell me:
> Did you not preach here that
> sins will only be forgiven
> if one leave to the rightful owner that which is coming to him?"
> The priest answered: "Indeed, that is my
> religious instruction in such matters."
> Dracula retorted: "Why, then,
> did you take crumbs from me that
> I had broken here on the table?
> This will bring you no good."
> He then took the poor priest and
> had him impaled as soon as he could [46, p. 329][16].

16 Cf.: [8, S. 204–205].

The priest's sermon — only those who return the wrongfully taken possessions will be forgiven — is but a paraphrase of the Decalogue's "*Don't steal.*" commandment. At the same time, the feast of Dracula and the priest closely follows the scenes of the Communion as well. However, while in the New Testament (Luke 22: 19–20; 1 Cor. 11: 23–25) Jesus distributes the bread among his disciples, in Dracula's eyes, the priest taking crumbs from his bread is actually stealing. We are dealing with a twisted Communion story where Dracula appears as a sort of counter-Jesus (Satan). The original story was probably written with an intent of anticlerical criticism, because the narrative is also about ecclesiastical hypocrisy. The priest preaches that the goods which were wrongfully taken must be returned, but he himself wrongfully takes the bread from Dracula's table, meaning that the Church also wrongfully acquires its material goods while proclaiming that doing so is a sin. Even if the rewritten version of the story focuses on the cruelty and the diabolical nature of the voivode (the counter-Jesus), it also preserved the anticlericalism and the humour of the original. Thus, the narrative acquired a peculiar ambivalence: Dracula is not only evil, but also just, because ultimately, he punishes a hypocritical priest.

The feeling of fear and terror and the desire to escape these feelings are simultaneously present in the depths of the Dracula stories. The seriousness of fear is disposed by laughter, and that is why laughter is an integral part of the grotesque in the Middle Ages and the Renaissance even in representations of death and cruelty [41]. All this stems from the fact that the grotesque body, as imagined in the medieval paradigm, is not affected by cruelty or suffering. "The grotesque body, as we have often stressed, is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body" [9, p. 317]. The Dracula stories are full of bodies torn into pieces, cut open, cooked and mixed with each other:

> Many came to know much torment there!
> Some were roasted, burned through;
> some were broiled; some skinned;
> and still others were hanged.
> Some were ground on a sharpening wheel;
> still others got lowered
> into latrines.

Some, nude,
got hanged by the hair;
others he directed to be suspended
on iron chains.
Those who had been struck
in their eyes, noses and mouths
and in their private places
he commanded to be hanged.
He also had stones thrown at them
until they perished.
For some people, he commanded that
augers bore out their eyes,
and nails be shoved through their ears.
This evil shedder-of-blood!
No safety or security was found there.
Some were disemboweled
and had their throats riven.
Dogs, too, were put to use.
If incited to attack humans,
they immediately bit them to death [46, p. 325–326].

Such passages are similar to representations of the body in medieval mystery plays, diableries, where ripping, eating, burning, and swallowing of the body is a frequent scene. In the *Mystère des Actes des apôtres* (1470), for example, Lucifer gives a long list to the devils containing different methods to burn heretics [17]. The mystery of Saint Quintinus lists more than a hundred verbs describing torture (burn, dismember, tear to pieces, etc.) [23] which are abundantly present in the Dracula stories, too. These dismembered, fried, cooked bodies are even devoured in the Dracula stories.

He took the children from their mothers
then gave the order to roast them.
Next, the mothers had to eat them.
Then, he cut off their breasts,

which were roasted, too,
and their husbands were forced to eat them. <...>

He had some compatriots
decapitated, taking the heads
which he used to lure crayfish.
Afterwards the scoundrel
invited friends of the deceased to dine.
Listen, there are still more indignities
and evil things
that this villainous person, tyrant,
and evil despot committed!
I will sing to you about them.
These crayfish the treacherous fellow
gave to guests to eat,
then saying: "You have tasted
and eaten the heads of your friends" [46, p. 327, 334].

In addition to the above-mentioned cannibalistic scenes, other images of feasting also appear frequently: Dracula eats breakfast among the stakes, he invites his victims to a feast: the boyars to be killed, the poor of the country, and the priest preaching about the need to return the taken goods as well. In medieval popular culture, the representation of feasting has always been associated with death and hell, because such scenes are inverted, travestied versions of the Last Supper of the New Testament: blood turns into wine, the torn flesh into bread, and suffering into joyful feasts [9, p. 296, 379]. The elements of the popular, carnevalistic worldview — even if not in an as suggestive and coherent way as in the novels of François Rabelais — are, fragmentarily, but still present in the Dracula stories. That is why there is an element of humour here and there.

However, the Dracula stories feature another manner of the representation of the body, which differs significantly from the former. And this derives from the *Legenda aurea*, which already had a huge influence on the stories. In contrast to the popular, carnivalistic, grotesque, open, ever-transforming body, the bodies of saints are always closed. The ideal manifestation of this is virginity, that is, a perfectly closed body that is not mixed with another body at all. It is no co-

incidence that saints are always virgins, too. Several female saints were able to become holy precisely because they retained their virginity (e. g. Saint Dorothy, Saint Barbara, Saint Margaret of Antioch, Saint Catherine of Alexandria, etc.). The closed virgin body is the temple of God, inhabited by the immortal soul, that is, the divine part of man. Thus, the body is the image of God, a microcosm, which is also the miniaturized image of the perfect, closed, orderly world. Virginity is the most perfect form of bodily integrity, which preserves the body not only during torture — Saint John, for example, is cooked in oil and does not burn — but it also prevents the disintegration of the body after death: in many cases the corpses of the saints remain intact, smell good, and produce miraculous healing. Virginity "draws us closer to God, makes man like angels," says one saint. "Lord, they are about to break into your church," another exclaims as they try to rape her" [37, p. 298, 304]. Opening up such a body, of course, equals sin. That is why Dracula, who impales, dismembers, cooks and bakes people, reaches the same level as the ill-reputed emperors known as the greatest persecutors of Christians (Nero, Diocletian).

At the same time, in Christianity, since Saint Paul, the body is associated with the material world, and as such with sin. The body is not only the temple of God, but also the house of passions that bind man to the goods of the material world (eating, drinking, sexuality). And the soul, who wishes to be free from them and to return to God, will be imprisoned by the body. The body is therefore the saint's greatest enemy. It is best to get rid of it as soon as possible so that the soul can return to its creator. But in the meantime, one should subject the body to affliction, and torture, because everything that is bad for the body is good for the soul. Whoever tries to escape the suffering of the flesh in this world will receive it back a hundred times in the afterlife. But whoever is tortured here physically will be rewarded in the afterlife. That is why the Saints, in a true masochistic manner, passionately yearn for physical suffering. Saint Dominic, for example, would like to have the following martyrdom for himself: "I would have asked you to put me to death not with swift, sudden blows, but slowly, cutting me to pieces, bit by bit, holding up before my eyes the pieces you had cut off, then putting my eyes out and leaving my half-dead body to welter in its own blood — or else to kill me any way you please" [51, p. 432].

Conclusions

Torture stories represented from Dracula's perspective result in a travestied, twisted, upside-down fragment of *Legenda aurea*. Only a fragment because the Dracula stories loosely follow each other; with the exception of Beheim's verse chronicle, they do not have a definite, well-structured concept, and they are not the products of the humanist elite, but of Medieval and Renaissance popular culture. That is why they degrade (profanise) and ridicule the solemnity associated with the torture and suffering of the saints. In the Dracula stories, instead of innocents and saints, it is often vagrants, beggars, hypocritical priests and thieving gypsies who suffer. Dracula, as a sort of inverted Nero or Diocletian merely gives the "saints" what they desire. The saint loves to suffer; he wants to subject his body to affliction and torment, despises the earthly existence, the material physical world, so he wants to meet his creator as soon as possible. Dracula is simply helping them in this: "If you are so eager to suffer, then I will give it to you, at the same time deliver you from the earthly life you hate so much, and send you to heaven."

The voivode's argument was referred to as gnostic above (and it counts as such from an official ecclesiastical point of view), but it also reveals the medieval carnivalesque world view, because these stories do ridicule the masochistic sufferings of the saints. A similar inverted humour appears in the story about inviting the beggars and the fallen to a feast and then burning them, as it includes fragments of a travestied version of a scapegoat and redemption story. With the execution of the beggars, all bad things have instantly ceased for other people: poverty has disappeared in the country, and no one is harassing people with their pleading complaints. Beggars, as Christ-like scapegoats, took all evil upon themselves, and by sacrificing them, the voivode saved other people from evil (poverty, suffering), just as Christ, who took upon himself the sin of mankind, became a curse, but by crucifixion he redeemed the sinful humanity. The carnivalesque, grotesque humour of the Middle Ages degrades and ridicules torture and cruelty. If one reads the Dracula stories not from a twenty-first century, but from a fifteenth-century perspective, then the figure of the voivode is, if not clearly positive, but by no means entirely negative, rather ambivalent.

Список литературы

Исследования

1 *Золтан А.* К вопросу об авторстве древнерусской повести о Дракуле // Dialogul slaviștilor la începutul secolului al 21-lea / Диалог славистов в начале XXI века, ed. Katalin Balázs, Ioan Herbil. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2015. P. 13–23.

2 *Золтан А.* К предыстории русск. «государь» // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1983. T. 29. C. 71–110.

3 *Золтан А.* Interslavica. Исследования по межславянским языковым и культурным контактам. М.: Индрик, 2014. 226 p.

4 *Ильинский Ф.М.* Митрополит Зосима Брадатый и дьяк Феодор Васильевич Курицын // Богословский вестник. 1905. Т. 3, № 10. С. 212–235.

5 *Лурье Я.С.* Русские современники Возрождения. Книгописец Ефросин. Дьяк Федор Курицын. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1988. 164 с.

6 *Achim V.* The Roma in Romanian History. Budapest: Central European University Press, 2004. 234 p.

7 *Andreescu Ș.* Vlad Țepes Dracula. Între legendă și adevăr. București: Editura Enciclopedică, 2015. 415 p.

8 *Annas G., Paulus Ch.* Geschichte und Geschichten. Studien zu den Deutschen Berichten über Vlad III. Drăculea. Wiesbaden: Harrassowitz, 2020. 269 S.

9 *Bakhtin M.* Rabelais and his world / trans. by Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 508 p.

10 *Baudoin A-C.* Le crime du gouverneur: Pilate jugé pour la condamnation de Jésus // La pathologie du pouvoir: vices, crimes et délits des gouvernants. Antiquité, Moyen Âge, Époque Moderne / sous la diréction de Patrick Gilli. Leiden; Boston: Brill, 2016. P. 97–110.

11 *Bonavoglia A.* Le ultime interpretazioni della Flagellazione // Fogli e parole d'Arte, 2019. T. 12, N° 2. URL: https://www.foglidarte.it/flagellation/711-aggiornamento-della-tabella-delle-interpretazioni.html (дата обращения: 10 марта 2021).

12 *Burnet É., Burnet R.* Décoder un tableau religieux. Nouveau Testament. Paris: Les Éditions du Cerf, 2018. 234 p.

13 *Calvesi M.* Identikit di un enigma // Art e Dossier. 1992. T. 70, N° 7–8. P. 22–27.

14 *Cazacu M.* Aux sources de l'autocratie russe. Les influences roumaines et hongroises, XV–XVI[e] siècles // Cahiers du Monde russe et soviétique, 1983. T. 24, N° 1–2. P. 7–41.

15 *Cazacu M.* Dracula / trans. Nicole Mordarski, Stephen W. Reinert, Alice Brinton, and Catherine Healey. Leiden; Boston: Brill, 2011. 491 p.

16 *Ciobanu M.A.* Feodor Kuriţîn, diacul lui Ivan al III-lea // Revista Istorică, T. 26, N° 5–6. P. 477–489.

17 *Cornu M.* Vaincre l'enfer sur scène. Les diableries dans le Mystère des Actes des apôtres // Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre, 2016. T. 20, N° 2. P. 1–6.

18 *Daiber Th.* Textgestalt und Autor der altrussischen Erzählung von Drakula. Ein Mythos der Literaturgeschichte und Historiographie // Zeitschrift für Slawistik, 2015. T. 62, N° 4. S. 95–135.

19 *D'Ancona A.* Le Fonti del Novellino // Romania. 1874. T. 3, N° 10. P. 164–194.

20 *D'Ascia L.* Il Corano e la Tiara. L'epistola a Maometto II di Enea Silvio Piccolomini (papa Pio II). Bologna: Pendragon, 2001. 345 p.

21 *Denissoff É.* Aux origines de l'Église russe autocéphale // Revue des études slaves. 1947. T. 23, N° 1–4. P. 66–88.

22 *Diet C.* Von ainen wutrich der hies Trakle waida von der Walachei. Dracula bei Michel Beheim // Vlad der Pfähler — Dracula. Tyrann oder Volkstribun? Hrsg. Thomas M. Bohn, Ryak Einax und Stefan Rohdewald. Wiesbaden: Harrassowitz, 2017. S. 99–113.

23 *Goldfrank D.M.* Islamic Political Thought in the Earliest German and Slavic Dracula Tales // Vlad der Pfähler — Dracula. Tyrann oder Volkstribun? Hrsg. Thomas M. Bohn, Ryak Einax und Stefan Rohdewald. Wiesbaden: Harrassowitz, 2017. P. 197–213.

24 *Gragg F.A.* The Commentaries of Pius II: Books X–XIII / trans. by Florence A. Gragg. Introduction and historical notes by Leona C. Gabel. Northampton: Department of History of Smith College, 1957. 1504 p.

25 *Harmening D.* Der Anfang von Dracula. Zur Geschichte vor Geschichten. Würzburg: Königshausen Neumann, 1983. 157 S.

26 *Housley N.* Crusading and the Ottoman Threat 1453–1505. Oxford: Oxford University Press, 2013. 245 p.

27 *Klein K.* Vlad Țepeș alias Dracula: Ein rötlich-mageres Gesicht von drohendem Ausdruck // Siebenbürgische Zeitung. Folge 17. vom 31. Oktober 2002. S. 7–8.

28 *Madariaga I.* Ivan the Terrible. First Tsar of Russia. Newhaven; London: Yale University Press, 2005. 564 p.

29 *McDonald C.W.* Michel Beheim's *Von den Türken und dem Adel sagt dis*: a Demotic Lament and Crusading Song Contemporary with the fall of Constantinople in 1453 // Acta Orientalia, 2017. T. 70, N° 3. P. 371–384.

30 *McDonald C.W.* Whose Bread I Eat. The Song-Poetry of Michel Beheim. Göppingen: Kümmerle, 1981. 432 p.

31 *Meuthen E.* Der Fall von Konstantinopel und der lateinische Westen // Historische Zeitschrift, 1983. T. 237, N° 1. S. 1–35.

32 *Montesano M.* Gli dei pagani e la religione degli nfideli nell'immaginario e nell'iconografia occidentali fra Medioevo e Rinascimento // L'eredità classica in Italia e in Ungheria dal Rinascimento al Neoclassicismo / a cura di Péter Sárközy, Vanessa Martore. Budapest: Editore Univeritas, 2004. P. 70–83.

33 *Nagy P.* A magyarországi cigányok története a rendi társadalom korában. Kaposvár: Csokonai Vitéz Mihály Tanítóképző Főiskola, 1998. 435 p.

34 *Pakucs W.S.* Michel Beheim's Dracula song as a dark mirror for princes // Studii și Materiale de Istoria Medie. 2007. T. 25. P. 183–196.
35 *Pippidi A.* Originea posibilă a unei legende despre Vlad Țepeș // Revista de Istorie și Teorie Literară. 1991. T. 39, N° 3–4. P. 321–330.
36 *Pokorny E.* Bildnisse und Kryptoporträts des Vlad Dracula // Ars Transylvaniae. 2008. T. 18. S. 109–118.
37 *Pouchelle M-Ch.* Représentations du corps dans la Légende dorée // Ethnologie française, 1976. T. 6, N° 3–4. P. 293–308.
38 *Reames L.Sh.* The Legenda aurea: A Reexamination of Its Paradoxical History. Madison; London: The University of Wisconsin Press, 1986. 321 p.
39 *Sashalmi E.* Az orosz Dracula-elbeszélés a 15. század végi moszkvai nagyfejedelmi hatalmi ideológia összefüggésében // Világtörténet. 2010. T. 35, N° 3–4. P. 47–53.
40 *Sashalmi E.* Russian Notions of Power and State in a European Perspective, 1462–1725: Assessing the Significance of Peter's Reign. Boston: Academic Studies Press, 2022. 516 p.
41 *Ursprung D.* Gewalt am Ende des Mittelalters. Der Mythos vom grausamen Osten // Vlad der Pfähler — Dracula. Tyrann oder Volkstribun? Hrsg. Thomas M. Bohn, Ryak Einax und Stefan Rohdewald. Wiesbaden: Harrassowitz, 2017. S. 285–313.
42 *Zoltán A.* Кар'єра одного галицького канцелярського латинізму (господарь) // Balla, Evelin; Stefuca, Viktória; Bárány, Erzsébet рэд. Україністика в Угорщині та поза її межами II. Матеріали міжнародної наукової конференції 26–27 листопада 2021 року. Nyíregyháza: Nyíregyházi Egyetem Ukrán Nyelv és Kultúra Intézeti Tanszék, 2022. P. 61–76.
43 *Zoltán A.* Beiträge zur Entstehung der russischen Drakula-Geschichte // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1985. T. 31. S. 109–129.

Источники

44 Повесть о Дракуле / исследование и подгот. текстов Я.С. Лурье. М.; Л.: Наука, 1964. 231 с.
45 *Antonius de Bonfinis.* Rerum Ungaricarum Decades. Vol. 3 // Edidit Fógel József, Iványi Béla, Juhász László. Budapest-Leipzig: Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum, 1936. 268 p.
46 *Beheim M.* Von ainem Wurtich der hiess Trakle Waida von der Walachei (Concerning a Despot called Dracula, Voievod of Wallachia) / trans. William C. McDonald // *Cazacu M.* Dracula, trans. Nicole Mordarski, Stephen W. Reinert, Alice Brinton, and Catherine Healey. Brill: Leiden-Boston, 2011. P. 317–347.

47 Cronica di Bologna. Rerum Italicarum Scriptores. tom. 18 / a cura di Ludovico Antonio Muratori. Modena, 1731.

48 *Ebendorfer Th.* Chronica Regum Romanorum / Hrsg. Harald Zimmermann. Hannover, 2003 (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Germanicum. Nova series XVIII. Pars I–II). 1249 p.

49 Il Novellino. The Hundred Old Tales / trans. from the Italian by Edward Strorer. London; New York: George Routledge — E. P. Dutton, 2022. 211 p.

50 *Pannonii Iani.* Opera quae manserunt omnia. Vol. I/1 / edidit Iulius Mayer et Ladislaus Török. Budapest: Balassi, 2006. 288 p.

51 The Golden Legend. Readingson the Saints / trans. by William Granger Ryan, ed. by Eamon Duffy. Princenton-Oxford: Princenton University Press, 2012. 788 p.

52 *Totaro L.* Enea Silvio Piccolomini Commentarii rerum memorabilium / ed. Luigi Totaro. Milano: Adelphi, 1984. 1247 p.

53 *Sigmund von Herberstein.* Description of Moscow and Muscovy / ed. by Bertold Picard. Trans. J.B.C. Grundy. London: Dent, 1968. 298 p.

54 *Sigmund von Herberstein.* Rerum Moscoviticarum Commentarii. Basel, 1571.

55 Skazanie o Drakule voevode (Fyodor Kuritsyn, 1486) // *Cazacu M.* Dracula / trans. Nicole Mordarski, Stephen W. Reinert, Alice Brinton, and Catherine Healey. Brill: Leiden-Boston, 2011. P. 357–363.

References

1 Zoltan, A. “K voprosu ob avtorstve drevnerusskoi povesti o Drakule” [“On the Question of the Authorship of the Old Russian Story About Dracula”]. Balázs, Katalin, and Ioan Herbil, editors. *Dialogul slaviștilor la începutul secolului al 21-lea / Dialog slavistov v nachale XX veka* [*Dialogue of Slavists at the Beginning of the 21st Century*]. Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2015, pp. 13–23. (In Russ.)

2 Zoltan, A. “K predystorii russk. ‘gosudar’’.” [“To the Prehistory of Russian ‘Gosudar’.”]. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 29, 1983, pp. 71–110. (In Russ.)

3 Zoltan, A. *Interslavica. Issledovaniia po mezhslavianskim iazikovym i kul’turnim kontaktam* [*Research on Inter-Slavic Linguistic and Cultural Contacts*]. Moscow, Indrik Publ., 2014. 226 p. (In Russ.)

4 Il’inskii, F.M. “Mitropolit Zosima Bradatyi i d’iak Feodor Vasil’evich Kuritsyn” [“Metropolitan Zosima Bradaty and Diacon Feodor Vasilyevich Kuritsyn”]. *Bogoslovskii vestnik*, vol. 3, 1905, pp. 212–235. (In Russ.)

5 Lur’e, Ia.S. *Russkie sovremenniki Vozrozhdeniia. Knigopisets Efrosin. D’iak Fedor Kuritsyn* [*Russian Contemporaries of the Renaissance. The Scribe Euphrosynus. Clerk Fyodor Kuritsyn*]. Leningrad, Nauka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1988. 164 p. (In Russ.)

6 Achim, Viorel. *The Roma in Romanian History*. Budapest, Central European University Press, 2004. 234 p. (In English)

7 Andreescu, Ștefan. *Vlad Țepes Dracula. Între legendă și adevăr* [*Vlad the Impaler Dracula. Between Legend and Truth*]. București, Editura Enciclopedică, 2015. 415 p. (In Romanian)

8 Annas, Gabrielle, und Christof Paulus. *Geschichte und Geschichten. Studien zu den Deutschen Berichten über Vlad III. Drăculea*. Wiesbaden, Harrassowitz, 2020. 269 S. (In German)

9 Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*, trans. by Helene Iswolsky. Bloomington, Indiana University Press, 1984. 508 p. (In English)

10 Baudoin, Anne-Cathrine. “Le crime du gouverneur: Pilate jugé pour la condamnation de Jésus.” *La pathologie du pouvoir: vices, crimes et délits des gouvernants. Antiquité, Moyen Âge, Époque Moderne*, sous la direction de Patrick Gilli. Leiden; Boston, Brill, 2016, pp. 97–110. (In French)

11 Bonavoglia, Andrea. “Le ultime interpretazioni della Flagellazione.” *Fogli e parole d’Arte*, vol. 12.1, 2019. Available at: https://www.foglidarte.it/flagellation/711-aggiornamento-della-tabella-delle-interpretazioni.html (Accessed 10 March 2021). (In Italian)

12 Burnet, Éliane, et Régis Burnet. *Décoder un tableau religieux. Nouveau Testament*. Paris, Les Éditions du Cerf, 2018. 234 p. (In French)

13 Calvesi, Maurizio. “Identikit di un enigma.” *Art e Dossier*, vol. 70, no. 7–8, 1992, pp. 22–27. (In Italian)

14 Cazacu, Matei. ”Aux sources de l’autocratie russe. Les influences roumaines et hongroises, XV–XVIe siècles.” *Cahiers du Monde russe et soviétique*, vol. 24, no. 1–2, 1983, pp. 7–41. (In French)

15 Cazacu, Matei. *Dracula*, trans. Nicole Mordarski, Stephen W. Reinert, Alice Brinton, and Catherine Healey. Leiden; Boston, Brill, 2011. 491 p. (In English)

16 Ciobanu, Mihai Anatolii. “Feodor Kuriţîn, diacul lui Ivan al III-lea” [“Feodor Kuritsyn, Diak of Ivan the Third”]. *Revista Istorică*, vol. 26, no. 5–6, 2015, pp. 477–489. (In Romanian)

17 Cornu, Mathilde. “Vaincre l’enfer sur scène. Les diableries dans le Mystère des Actes des apôtres.” *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre*, vol. 20, no. 2, 2016, pp. 1–6. (In French)

18 Daiber, Thomas. “Textgestalt und Autor der altrussischen Erzählung von Drakula. Ein Mythos der Literaturgeschichte und Historiographie.” *Zeitschrift für Slawistik*, vol. 62, no. 4, 2015. S. 95–135. (In German)

19 D’Ancona, Alessandro. “Le Fonti del Novellino.” *Romania*, vol. 3, no. 10, 1874, pp. 164–194. (In Italian)

20 D’Ascia, Luca. *Il Corano e la Tiara. L’epistola a Maometto II di Enea Silvio Piccolomini (papa Pio II)*. Bologna, Pendragon, 2001. 345 p. (In Italian)

21 Denissoff, Émile. “Aux origines de l’Église russe autocéphale.” *Revue des études slaves*, vol. 23, no. 1–4, 1947, pp. 66–88. (In French)

22 Diet, Cora. “Von ainen wutrich der hies Trakle waida von der Walachei. Dracula bei Michel Beheim.” Bohn, Thomas M., Ryak Einax, und Stefan Rohdewald, Hg. *Vlad der Pfähler – Dracula. Tyrann oder Volkstribun?* . Wiesbaden, Harrassowitz, 2017, pp. 99–113. (In German)

23 Goldfrank, David M. “Islamic Political Thought in the Earliest German and Slavic Dracula Tales.” Bohn, Thomas M., Ryak Einax, und Stefan Rohdewald, Hg. *Vlad der Pfähler – Dracula. Tyrann oder Volkstribun?* Wiesbaden, Harrassowitz, 2017, pp. 197–213. (In English)

24 Gragg, Florence A. *The Commentaries of Pius II: Books X–XIII*, trans. by Florence A. Gragg, introd. and historical notes by Leona C. Gabel. Northampton, Department of History of Smith College, 1957. 1504 p. (In English)

25 Harmening, Dieter. *Der Anfang von Dracula. Zur Geschichte vor Geschichten.* Würzburg, Königshausen Neumann, 1983. 157 S. (In German)

26 Housley, Norman. *Crusading and the Ottoman Threat 1453–1505*. Oxford, Oxford University Press, 2013. 245 p. (In English)

27 Klein, Konrad. “Vlad Țepeș alias Dracula: Ein rötlich-mageres Gesicht von drohendem Ausdruck.” *Siebenbürgische Zeitung*, folge 17, vom. 31, Oktober 2002. S. 7–8. (In German)

28 Madariaga, Isabel de. *Ivan the Terrible. First Tsar of Russia*. Newhaven, London, Yale University Press, 2005. 564 p. (In English)

29 McDonald, C. William. "Michel Beheim's Von den Türken und dem Adel sagt dis: A Demotic Lament and Crusading Song Contemporary with the Fall of Constantinople in 1453." *Acta Orientalia*, vol. 70, no. 30, 2017, pp. 371–384. (In English)

30 McDonald, C. William. *Whose Bread I Eat. The Song-Poetry of Michel Beheim*. Göppingen, Kümmerle, 1981. 432 p. (In English)

31 Meuthen, Erich. "Der Fall von Konstantinopel und der lateinische Westen." *Historische Zeitschrift*, vol. 237, no. 1, 1983. S. 1–35. (In German)

32 Montesano, Marina. "Gli dei pagani e la religione degli nfideli nell'immaginario e nell'iconografia occidentali fra Medioevo e Rinascimento." *L'eredità classica in Italia e in Ungheria dal Rinascimento al Neoclassicismo*, a cura di Péter Sárközy, Vanessa Martore. Budapest, Editore Univeritas, 2004, pp. 70–83. (In Italian)

33 Nagy, Pál. *A magyarországi cigányok története a rendi társadalom korában* [*The History of Gypsies in Hungary in the Age of Estate-based Society*]. Kaposvár, Csokonai Vitéz Mihály Tanítóképző Főiskola, 1998. 435 p. (In Hungarian)

34 Pakucs, William S. "Michel Beheim's Dracula Song as a Dark Mirror for Princes." *Studii și Materiale de Istoria Medie*, vol. 25, 2007, pp. 183–196. (In English)

35 Pippidi, Andrei. "Originea posibilă a unei legende despre Vlad Țepeș." *Revista de Istorie și Teorie Literară*, vol. 39, no. 3–4, 1991, pp. 321–330. (In Romanian)

36 Pokorny, Erwin. "Bildnisse und Kryptoporträts des Vlad Dracula." *Ars Transylvaniae*, Bd. 18, 2008. S. 109–118. (In German)

37 Pouchelle, Marie-Christine. "Représentations du corps dans la Légende dorée." *Ethnologie française*, vol. 6, no. 3–4, 1976, pp. 293–308. (In French)

38 Reames, L. Sherry. *The Legenda aurea: A Reexamination of Its Paradoxical History*. Madison, London, The University of Wisconsin Press, 1986. 321 p. (In English)

39 Sashalmi, Endre. "Az orosz Dracula-elbeszélés a 15. század végi moszkvai nagyfejedelmi hatalmi ideológia összefüggésében." *Világtörténet*, vol. 35, no. 3–4, 2010, pp. 47–53. (In Hungarian)

40 Sashalmi, Endre. *Russian Notions of Power and State in a European Perspective, 1462–1725: Assessing the Significance of Peter's Reign*. Boston, Academic Studies Press, 2022. 516 p. (In English)

41 Ursprung, Daniel. "Gewalt am Ende des Mittelalters. Der Mythos vom grausamen Osten." Bohn, Thomas M., Ryak Einax, und Stefan Rohdewald, Hg. *Vlad der Pfähler — Dracula. Tyrann oder Volkstribun?* Wiesbaden, Harrassowitz, 2017. S. 285–313. (In German)

42 Zoltán, András. "Kar'jera odnogo galyc'kogo kanceljars'kogo latynizmu (gospodar')" ["Career of One Galician Clerical Latinism (Gospodar)"]. Balla, Evelin, Viktória Stefuca, and Erzsébet Bárány, editors. *Ukrainisztika Magyarországon és a határon túlon II. címmel 2021. november 26–27-én a Nyíregyházi Egyetemen megrendezett nemzetközi tudományos konferencia előadásainak anyagai = Україністика в Угорщині та поза її межами ІІ. Матеріали міжнародної наукової конференції 26–27 листопада 2021*

року [*Ukrainian Studies in Hungary and Beyond II. Proceedings of the International Scientific Conference, November 26–27, 2021*]. Nyíregyháza, Nyíregyházi Egyetem Ukrán Nyelv és Kultúra Intézeti Tanszék, 2022, pp. 61–76. (In Ukrainian)

43 Zoltán, András. “Beiträge zur Entstehung der russischen Drakula-Geschichte.” *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 31, 1985. S. 109–129. (In German)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/MDYQBH
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)4

МОТИВ СМЕШЕНИЯ ВИНА И ВОДЫ В ПОЭЗИИ ВАГАНТОВ: ГЕНЕЗИС И ФУНКЦИИ

© 2024 г. Н.М. Долгорукова, К.В. Бабенко
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия;
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 03 октября 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 15 января 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-96-113

Публикация подготовлена в ходе проведения исследования (№ 22-00-067 «Корпус латинских и романских средневековых пародийных текстов в свете теории М.М. Бахтина») в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2023 г.
Аннотация: Статья посвящена анализу мотива смешения вина и воды в поэзии вагантов. В ходе исследования мы выяснили, что этот мотив не имеет корней в античной литературе, а восходит к святоотеческим толкованиям смешения вина и воды в евхаристической чаше. Эта традиция остается актуальной на протяжении всех Средних веков. Кроме того, в XI в. актуализируются богословские споры о реальном присутствии Христа в Святых Дарах. Частичным следствием этих споров является формирование учения о конкомитанции (полноценном присутствии Христа в каждом из Даров), которое постепенно привело к причащению мирян лишь под одним видом (только Телом), что вызвало большое недовольство в пастве. Отражение этих процессов, как мы полагаем, можно найти в анализируемых текстах. Возникновение изученного нами мотива в литературе этого периода мы считаем, с одной стороны, частью большой литературной игры, “parodia sacra”, сущность которой состоит в пародийном переворачивании церковной символики, текстов и обычаев (в нашем случае профанное неразбавленное вино противопоставляется евхаристическому разбавленному), а с другой — реакцией на описанные выше изменения, произошедшие в католическом обряде в указанный период.
Ключевые слова: ваганты, голиарды, застольная лирика, parodia sacra, Евхаристия.
Информация об авторе: Наталья Михайловна Долгорукова — кандидат филологических наук, PhD, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 11, 101000 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5553-0581
E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com
Ксения Вадимовна Бабенко — аспирант, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9101-2098
E-mail: ksieniya.babenko@gmail.com
Для цитирования: *Долгорукова Н.М., Бабенко К.В.* Мотив смешения вина и воды в поэзии вагантов: генезис и функции // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 96–113. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-96-113



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

THE MOTIF OF MIXING WINE AND WATER IN GOLIARDIC POETRY: GENESIS AND FUNCTIONS

© 2024. Natalia M. Dolgorukova, Kseniia V. Babenko
National Research University Higher School of Econimics, Moscow, Russia;
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: October 03, 2023
Approved after reviewing: January 15, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: The publication was prepared within the framework of the Academic Fund Program at HSE University (grant № 22-00-067 "Corpus of Latin and Romanesque Medieval Parody Texts in the Light of the Theory of M.M. Bakhtin") in 2023.
Abstract: The article analyses the motif of mixing wine and water in goliardic poetry. The research reveals that this motif has no roots in antique literature but dates back to the patristic tradition of symbolic interpretations of mixing wine and water in the Eucharistic cup. This tradition remained relevant throughout the Middle Ages. Moreover, the theological debate about the real presence of Christ in the Holy Gifts has contributed to the formation of the doctrine of concomitance (the presence of Christ in each of the Holy Gifts), which led to the establishment of the practice of giving communion to the laity in only one form (the Body only). It caused great discontent in the congregation. A reflection of these processes, as we believe, can be found in the poems of goliards. We consider the appearance of the motif in the literature of this period to be part of a literary game, *parodia sacra*, the essence of which consists in the parodic reversal of Church symbols, texts, and customs (in our case, the profane undiluted wine contrasts with the eucharistic diluted wine) and, on the other hand, a reaction to the changes in the Catholic Rite during this period.
Keywords: goliards, drinking songs, parodia sacra, Eucharist.
Information about the author: Natalia M. Dolgorukova, PhD in Philology, Associate Professor, National Research University Higher School of Economics, Myasnitskaya St., 11, 101000 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5553-0581
E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com
Kseniia V. Babenko, PhD Student, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9101-2098
E-mail: ksieniya.babenko@gmail.com
For citation: Dolgorukova, N.M., and K.V. Babenko. "The Motif of Mixing Wine and Water in Goliardic Poetry: Genesis and Functions." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 96–113. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-96-113

Нам уже приходилось отмечать, что в рамках рукописи “Carmina Burana”, самого большого сборника вагантской поэзии, таверна выступает в качестве особого хронотопа, представленного одновременно и как пародийный аналог Церкви, и как ее противоположность: почти каждое явление церковной жизни в вагантских текстах переосмысляется и заменяется пародийным дублетом [3]. Одной из таких замен становится неразбавленное вино, которое, как мы предположили, выступает в качестве пародийного аналога евхаристического вина, разбавляемого водой. К сожалению, ограниченный объем нашей предшествующей работы вкупе с большим количеством рассматриваемых тем не позволили нам подробно остановиться на каждой из них по отдельности. Задача настоящего исследования — комплексно изучить мотив смешения вина и воды в пародийной латинской лирике XII–XIII вв., осветив, таким образом, один из аспектов темы, которая уже много лет является предметом наших научных интересов, — возникновение, развитие и функции литературного «жанра», условно называемого «священной пародией» (“parodia sacra”).

Быть может, самым известным стихотворением о смешении вина и воды является текст Примаса Орлеанского «В чаше моей...» (“In cratere meo...” [32, s. 28–29]). Популярность этого произведения была впечатляющей: до нас дошло по крайней мере сорок семь рукописей с XII по XVI в., частично или полностью содержащих это стихотворение. Вода и вино представлены в нем в виде персонификаций — Фетиды (древнегреческая морская нимфа) и Лиэя (один из эпитетов Вакха). Разные грамматические рода слов «вино» (“vinum”, n) и «вода» (“aqua”, f), а также традиция изображать эти жидкости в виде женского и мужского божеств давали авторам возмож-

ность использовать для описания их смешения любовные или матримониальные метафоры, хотя брак этот всегда и оказывался несчастливым.

Еще один текст на эту тему — анонимное стихотворение «О споре вина и воды» (“De conflictu vini et aque” [32, s. 22–27]), написанное приблизительно в XII — начале XIII в. По форме оно представляет собой дебаты, которые были одним из самых распространенных жанров средневековой поэзии. Вино и вода в этом тексте вновь предстают в виде персонификаций, однако на этот раз имен они не получают. Матримониальная метафорика присутствует и здесь: автор стихотворения пишет, что брачный союз этих двух жидкостей «нехорош и недостоин восхваления...» (“non est bona nec laudari debet...”, здесь и далее перевод наш. — *Н.Д., К.Б.*). Герои по очереди восхваляют себя и обмениваются упреками. Выделим несколько доводов, которые приводит в свою пользу вино: оно утверждает, что наделяет мудростью всех, кто его выпьет, а также исцеляет хромых, слепых, расслабленных, скорбящих и немых. Вода также приводит ряд аргументов в свою защиту, а своего оппонента упрекает в подстрекательстве к разврату и разбою. В завершение спора вино говорит об отравлениях с летальным исходом, которые часто бывают от употребления грязной воды, его противница, ничего не придумав в ответ, рыдает и пристыженно удаляется, а стихотворение заканчивается весьма категоричным запретом смешивать эти две жидкости, нарушение которого чревато отлучением от Христа.

Нам известны и другие латинские словопрения между вином и водой — речь идет о так называемой «Голиафовой беседе Вина и Воды» (“Goliae dialogus inter Aquam et Vinum” [39, p. 87–92]). Оба латинских спора были созданы приблизительно в одно время, датировать их точно и определить, какой из них мог вдохновить автора другого, — задача весьма затруднительная. Как бы то ни было, ни один из них не может быть назван версией или вариацией другого, так как они значительно отличаются и содержательно, и стилистически: второй текст в гораздо большей степени насыщен разнообразными библейскими аллюзиями и рассчитан, по-видимому, на более интеллектуального читателя или слушателя, нежели первый [8, p. 365]. Вода и вино здесь вновь персонифицированы в облике Фетиды и Лиэя. Преамбула к спору пародирует традиционное начало монашеских «видений» [8, p. 322]: его автор оказывается на небесном судилище, где происходит тяжба между уже знакомыми нам жидкостями, и каждый из их

аргументов апеллирует к тому или иному сюжету из Священного Писания. Последнее слово остается за Лиэем, а свидетель этих дебатов просыпается.

Итак, и в первом, и во втором тексте вино одерживает победу и признается куда более стоящим напитком, чем вода. Р. Мартен отмечает очевидную предвзятость обоих авторов: в сущности, ни в одном из рассмотренных стихотворений победа вина не является логическим следствием более убедительной аргументации в его пользу. Доводы обеих сторон по меньшей мере сопоставимы по своей значимости, а в «Голиафовой беседе Вина и Воды» аргументация вина выглядит даже слабее, так как автор этого текста стремился создать иллюзию, будто бы Писание говорит в пользу вина столько же, сколько и в пользу воды. На самом же деле в тексте приведены почти все места из Библии, которые выставляют вино в положительном свете, и лишь малая часть подобных цитат о воде. Кроме того, если не принимать во внимание чудо в Кане Галилейской и установление таинства Евхаристии, все остальные эпизоды, упоминаемые вином, не слишком значительны [11, p. 363]. Между тем эти два текста вдохновили многих средневековых авторов, писавших на народных языках, на создание схожих произведений, и финалы их словопрений далеко не всегда совпадают с исходом латинских споров: вода побеждает как минимум в одной французской, одной испанской и трех итальянских версиях [8, p. 331, 342, 346].

Однако общая картина говорит скорее не в пользу воды. В анонимном тексте «О досточтимые пьяницы…» (“O potores exquisiti…” [32, s. 44–46]) вино представлено в виде фигуры Вакха или Либера; воду автор текста называет богиней, поскольку она — царица в море. При этом, однако, он утверждает, что статуса супруги или любовницы Вакха вода не достойна.

Еще одна песня, посвященная употреблению чистого вина, — текст «Сладкое, славное вино…» (“Vinum dulce, gloriosum…” [33, p. 69–70]). Автором этого стихотворения был Морандо из Падуи [33, p. 57–58], итальянский грамматик XIII в. В песне говорится, что употребление неразбавленного вина дарит человеку чувство беззаботности и согревает его. Завершается же стихотворение проклятием воды, поскольку та «вызывает хандру» (“splenem provocat”).

О чувстве беззаботности, которое дарует неразбавленное вино, говорится также в анонимной песне «Славься, яркий цвет вина…» (“Ave, color

vini clari…”), известной с XIII в. и представляющей собой питейную пародию на один из популярных гимнов Деве Марии [14, p. 124–132].

Похвалить неразбавленное вино не преминул и один из самых известных вагантов — Архипиита Кёльнский. До нас дошло десять его стихотворений [24, с. 463–464], одно из которых получило мировую известность — речь идет о знаменитой «Исповеди» (“Confessio” [32, s. 6–21]), в которой Архипиита шутливо оправдывает себя перед своим покровителем, архиепископом Кельна Райнальдом фон Дасселем. Популярность этой песни в Средние века сравнима с популярностью стихотворения Примаса «В чаше моей…»: нам известно тридцать две рукописи с XII по XVI в., частично или полностью воспроизводящих этот текст. Рассуждая о связи поэтического дара с выпивкой и вкусным обедом, Архипиита пишет: «Мне на вкус слаще вино таверны, чем то, что смешал с водой виночерпий епископа» (“Michi sapit dulcius vinum de taberna, quam quod aqua miscuit presulis pincerna”).

Ряд других текстов, хотя и не посвящён специально теме смешения вина и воды, всё же акцентирует внимание на том, что вино следует пить именно неразбавленным.

В качестве примера можем привести стихотворение «Благодеяния чистого Вакха…» (“Puri Bacchi meritum…” [32, s. 40–41]). Автор текста использует для описания Вакха словосочетание «без хитрости» (“sine dolo”). Трейлл полагает, что это аллюзия на 1 Пет. 2: 2 — «как новорожденные младенцы, возлюби́те *чистое* словесное молоко, дабы от него возрасти вам во спасение» (“sicut modo geniti infantes, rationale *sine dolo* lac concupiscite, ut in eo crescatis in salutem”, курсив наш. — *Н.Д., К.Б.*). Под «чистым словесным молоком» в данном фрагменте следует понимать христианское учение, однако в нашем случае автор говорит о почитании «чистого» (неразбавленного, без примесей) Вакха [30, с. 691].

Другой пример находим в стихотворении «Вакх, ты даруешь красноречие, ты же усмиряешь рот болтливого…» (“Tu das, Bacche, loqui, tu comprimis ora loquacis…” [32, s. 43–44]). Третья строфа этого текста выглядит так: «Доставай неразбавленное вино и кости, да сгинет тот, кто заботится о завтрашнем дне!» (“Pone merum et talos, pereat, qui crastina curat”), что является точной цитатой из стихотворения под названием «Трактирщица» (“Copa”), входящего в «Приложение к Вергилию» (“Appendix Vergiliana”)

[32, s. 44]. Вопрос о том, принадлежал ли этот текст перу самого Вергилия, породил ряд дискуссий в исследовательской среде, однако единого мнения по этому поводу не существует до сих пор [34, p. 21]. Вино в рассматриваемом произведении наделяется теми же качествами, что и в стихотворении «О споре вина с водой», здесь также говорится о способности Вакха исцелять слепых и хромых.

Наконец, упоминание неразбавленного вина находим в тексте «“Как приметил я,” — говорит Катон...» (“‘Cum animadverterem’ dicit Cato...” [32, s. 80–81]). Первая строка — это начало «Дистихов Катона», сборника нравоучительных афоризмов III — начала IV в., популярного в Средние века. Зачин текста намекает на его дидактическое содержание [31, p. 709], однако данные в нем наставления соответствуют именно голиардским представлениям о «правильной» жизни: автор текста учит проигрывать и пропивать свою одежду, весело пировать и находить радость в неразбавленном вине.

Мы привели ряд стихотворений, наглядно демонстрирующих, что восхваление чистого вина — это одно из общих мест застольной латинской лирики Средних веков. Все рассмотренные тексты были созданы приблизительно в XII–XIII вв., однако рукописная и музыкальная традиции ясно дают понять, что этот мотив не терял своей популярности как минимум до XVI в.

Основная черта, которая объединяет все приведенные нами случаи, когда текст так или иначе содержит мотив смешения вина и воды (или, напротив, акцент на отсутствии этого смешения), это однозначное предпочтение чистого вина разбавленному, порой вплоть до запрета на смешение этих жидкостей и проклятий за его нарушение.

Между тем мотив смешения вина с водой встречается уже в самых ранних памятниках европейской литературы. Так, к примеру, он неоднократно появляется в «Илиаде» и «Одиссее». Гомеровские герои употребляют неразбавленное вино лишь дважды, причем в обоих случаях речь идет о персонажах недалеких — Полифеме и Ельпеноре. Им обоим дорого обходится пристрастие к чистому вину: циклоп лишается единственного глаза, а Ельпенор погибает, «крепким вином опьяненный» (Од., X, 555 и далее) [4, с. 174–175]. Как видим, употребление неразбавленного вина у Гомера всегда связывается с высокой степенью опьянения, которая, будучи ярким показателем отсутствия чувства меры, неизбежно приводит к плачевным для пью-

щего последствиям. Умеренность и воздержанность (в том числе в вине) — одна из главных добродетелей античной культуры.

Главный способ оставаться воздержанным в выпивке — разбавлять вино водой. В «Застольных беседах» Плутарха сообщается, что наиболее подходящая для этого пропорция — смешение двух кубков вина к трем кубкам воды [23, с. 61]. Употребление неразбавленного вина в античном мире было чревато не только разнузданным поведением, но еще и плохим самочувствием. Так, Афиней в «Пире мудрецов», цитируя комедиографа Клеарха, писал, что если бы голова у пьяницы болела до того, как он напьется неразбавленным вином, то никто никогда вообще не стал бы пить [19, с. 321].

Однако уже в Античности мы находим примеры употребления чистого вина, изображаемые в одобрительном ключе, в том числе упоминание его положительного влияния на здоровье (труды Гиппократа [9, p. 184], Цельса Авла Корнелия [30] и Галена [9, p. 181]).

Одно из наиболее ранних одобрительных упоминаний распития неразбавленного вина в художественных текстах — шутка из комедии Дифила, который писал, что все, в чем есть вода, не в пользу для души людской [21, с. 227]. Вероятно, самые знаменитые строки об употреблении чистого вина в античности — это 27 стихотворение Катулла, завершающееся «изгнанием» воды и торжеством бога виноделия: «Здесь несмешанный сок Фиониана» [21, с. 19]. О положительных свойствах неразбавленного вина высказывались также Проперций (элегии 2.17.41–43 [27, с. 80] и 3.17.3–4 [27, с. 160]) и Тибулл (элегия 1.2.1 [40, p. 17]). Впрочем, все эти поэты были мало известны в Средние века: мы практически не встречаем их упоминаний в этот период за исключением отдельных редких случаев [13, p. 112].

В творчестве тех античных поэтов, которые были наиболее известны в Средневековье, распитие неразбавленного вина в положительном ключе практически не упоминается. В «Энеиде» Вергилия неразбавленное вино фигурирует в сцене, в которой Дидона влюбляется в Энея (1.730 [20, с. 156]), что, конечно, не делало чести этому напитку, содействующему порочной страсти, в глазах средневекового читателя. В поэзии Овидия, «главного» для вагантов античного поэта, употребление чистого вина в нейтральном или положительном ключе встречается крайне редко: в «Метаморфозах» неразбавленное вино упоминается как атрибут Вакха (3.608 [37, p. 103]), а в «Письмах с Понта» сказано о целебных свойствах чистого напитка (1.3.9 [36, p. 60]).

Как видим, мотив смешения вина и воды в латинской смеховой литературе Средних веков не восходит к античным образцам: употребление чистого вина у древних авторов практически всегда осмысляется негативно, а те редкие тексты, когда оно все же получает положительную оценку, во-первых, в основном не были известны в Средние века, а во-вторых, ценят неразбавленное вино за иные качества, нежели поэты XII–XIII вв. Немногие примеры доказуемой рецепции античных текстов с этим мотивом средневековыми авторами не носят системного характера и не могут считаться общей тенденцией (таков случай цитаты из «Приложения к Вергилию», которая, вероятно, к тому моменту получила широкое распространение отдельно от остального текста и, вполне возможно, уже не ассоциировалась с Вергилием или Античностью в принципе [18, s. 43]).

Поскольку рассматриваемый нами мотив не имеет корней в Античности, в поисках его источников и причин появления нам следует обратиться к средневековым текстам, написанным как до появления наших стихов, так и одновременно с ними.

В Новом Завете вино становится частью таинства Евхаристии и переосмысляется как кровь Христа. При этом в Библии не говорится о том, какое вино пил на Тайной вечере Иисус с учениками — чистое или разбавленное, однако и средневековые схоласты [29], и современные исследователи [17, p. 152] предполагали, что, по обычаю стран Средиземного моря, оно все-таки было разбавленным.

По мере распространения христианства перед новообращенными верующими вставал ряд вопросов практического характера, в том числе вопрос о том, нужно ли разбавлять литургическое вино водой. Осуждение практики употреблять для Причастия неразбавленное вино встречается в постановлениях Вселенских и Поместных Соборов (Трулльский собор 691–692 гг. [25], Трибурский собор 895 г. [38, p. 547], Тридентский собор 1545–1563 гг. [28, с. 137, 139]). Вероятно, появление этого замечания в канонах Тридентского собора свидетельствует о том, что данная практика могла становиться предметом дискуссии в отдельных католических общинах вплоть до середины XVI в.

Сложно сказать, насколько освящение именно разбавленного вина было распространено в средневековой Западной Европе в действительности, однако само обсуждение этой традиции и различные ее символические

интерпретации встречаются в богословской литературе постоянно, начиная с первых веков существования Церкви. Киприан Карфагенский считал, что вода означает народ, а вино — Христа, и потому смешение воды с вином — это союз людей и Христа. Киприан также отмечает важность наличия воды и во втором компоненте причастия — литургическом хлебе [21]. Эту же мысль позже повторит Рабан Мавр. Более того, он настаивает на использовании именно разбавленного вина, поскольку из пронзенного бока Спасителя вытекли кровь и вода (Ин. 19: 34), а не одна лишь кровь [5, с. 445]. Впрочем, эта идея тоже не принадлежит самому Рабану Мавру. По свидетельству Фомы Аквинского, об этом говорит уже папа Александр I. Фома цитирует и папу Юлия I, который, по всей видимости, повторяет слова Киприана о смешении воды и вина как символе союза людей с Христом [29]. Для Климента Александрийского соединение этих двух жидкостей в евхаристической чаше среди прочего означало союз, однако иной — союз человека (вода) и Духа (вино) [22]. Эта практика также связывалась со спорами о двух природах Христа. Анастасий Синаит считал, что кровь символизирует божественную природу Христа, а вода — человеческую, поэтому причащение неразбавленным вином — это ересь, отрицающая Христа-Богочеловека [26, с. 198].

Исчерпывающее объяснение традиции смешивать воду и вино в евхаристической чаше приводит в своем знаменитом трактате «Сумма богословия» Фома Аквинский. Обобщив аргументы папы Александра I, Киприана, Амвросия, папы Юлия I и папы Иннокентия III, он приходит к следующим выводам: таинство Евхаристии обязательно должно совершаться вином, смешанным с небольшим количеством воды, хотя само по себе присутствие воды не является сущностно необходимым для этого таинства [29]. Описанная нами святоотеческая традиция оставалась, таким образом, актуальной и к середине XIII в., когда писал Фома.

Как видим, и в Западном, и в Восточном богословии существует единое мнение о необходимости смешения литургического вина с водой, аргументируемое как цитатами из Писания, так и с помощью различных символических интерпретаций. При этом вода в рамках этой экзегезы прочно ассоциируется с «человеческим» началом (человеческая природа Христа, человечество в целом), тогда как вино — с «божественным» (божественная природа Христа, сам Христос, Дух). Итак, вино для причастия, которое пресуществляется в кровь Христа, — это всегда вино разбавленное.

Обратимся же теперь к текстам, рассмотренным нами ранее. Некоторые из них очевидным образом связаны с этой традицией. Вспомним о предпочтениях Архипииты Кёльнского, который говорит, что ему больше нравится вино из таверны, чем то, что разбавил водой виночерпий епископа. Существует несколько вариантов интерпретации этой строки. Д. Парлетт полагает, что под «епископом» в данном контексте подразумевается сам Райнальд фон Дассель, покровитель Архипииты, которому и адресовано это послание, а вся строка — это намек на то, что домашний виночерпий Райнальда подворовывает его вино, разбавляя остатки водой, чтобы скрыть свои действия [12, p. 234]. Это предположение любопытно, особенно с учетом того, что в конце своей оправдательной речи Архипиита издевается над теми, кто, по-видимому, оклеветал его в глазах Райнальда, говоря, что он, в отличие от них, признается во всех своих пороках, тогда как те, кто на него жалуется, лишь изображают добродетель. Трейлл считает, что в числе клеветников мог быть и виночерпий, который сам при этом не чист на руку [16, p. 93]. Однако более интересной нам представляется интерпретация М. Бэйлесс, которая полагает, что под вином, смешанным с водой, подразумевается вино для причастия [7, p. 96]. В сущности, эта версия выглядит более правдоподобной: вся «Исповедь» обращена к Райнальду, и в третьем лице он не упоминается в ней ни разу, поэтому предположение, что «виночерпий епископа» — это виночерпий самого Райнальда, требует больше допущений, чем интерпретация Бэйлесс.

Более однозначный пример противопоставления чистого вина таверны разбавленному церковному вину находим в тексте «О досточтимые пьяницы…» — строки о том, что вода недостойна Вакха, имеют продолжение: «Вакх никогда не желал быть окропленным, и никогда добровольно не крестился» (“Numquam Bacchus adaquari se voluit, neque libens baptizari sustinuit”). Примечательно, что в рукописи “Carmina Burana” этот текст предваряется миниатюрой, изображающей пир в таверне: на ней представлены четверо мужчин, трое из которых пьют, а четвертый совершает над своей чашей некий жест рукой. К. де Амель полагает, что изображенный на миниатюре человек осеняет свою чашу знамением креста, что пародирует освящение чаши на мессе [2, с. 322–323]: литургическое вино, с одной стороны, противопоставляется церковному, а с другой — уподобляется.

Нас, впрочем, не должно смущать такое соответствие, равно как не должны удивлять и «насмешки» над традицией смешивать евхаристическое вино с водой. Все это — маленькая часть большой литературной игры, характерной для смеховой литературы Средних веков, в которой таверны и прочие питейные заведения изображались как аналог и одновременно антипод Церкви. Как пишет Бэйлесс, «литургическая пародия провозглашает особенно детальную версию мира пьяниц, в которой застольно-комедийная иконография подменяет собой христианскую» [7, p. 98]. Сакральное разбавленное вино в наших текстах не только подменяется профанным неразбавленным — последнему также приписываются божественные свойства (например, способность исцелять больных). Более того, сам Христос в пространстве этих литературных текстов зачастую заменяется своим пародийным дублером — Вакхом [3, с. 150–154].

И все же остается важный вопрос: почему мотив восхваления неразбавленного вина актуализуется именно в поэзии XII–XIII вв.? Нам удалось найти лишь один текст, относящийся к полюсу так называемой «смеховой» литературы и созданный ранее обозначенного периода, в котором также упоминается смешение вина и воды, — речь идет о знаменитой «Вечере Киприана» (“Cena Cypriani” [38, p. 872–898]), тексте, созданном, по-видимому, в IX в. в качестве развлекательного педагогического пособия [24, с. 586]. Когда описание пира в стихотворении доходит до рассказа о подаче вина, читателю сообщается, что Вениамин смешал в чаше вино и воду, Марта подала эту чашу Петру, а тот испил из нее первым из всех апостолов. Упоминание чаши в связи с Вениамином отсылает к Быт. 44: 12, эпизоду «увода» Вениамина в «рабство» к Иосифу [38, p. 887]. В оригинальном тексте вода и вино как таковые в этой строке не упоминаются (там сказано “miscuit sciphum”, «смешал чашу»), однако естественно предположить, как это делает М.Л. Гаспаров, что под этими словами имеется в виду именно смешение в чаше вина и воды [24, с. 360]. Как видим, никакой негативной авторской оценки это действие не получает, оно просто упоминается, и главное в этой строке — не разбавленное вино, а сама чаша. Почему же в таком случае в пародийной латинской поэзии XII–XIII вв. эта практика начинает высмеиваться и осуждаться? Мы можем предложить два возможных объяснения этому явлению.

О первом из них мы уже фактически сказали: Высокое Средневековье характеризуется расцветом того, что М.М. Бахтин в книге «Творчество

Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» назвал «смеховой культурой» Средних веков, противопоставив ее культуре «официальной» [1, с. 8]. Вот как писал Бахтин о том необозримом литературном богатстве, частью которого являются в том числе и тексты, описанные нами в первой главе: «В дальнейшем развитии смеховой латинской литературы создаются пародийные дублеты буквально на все моменты церковного культа и вероучения. Это так называемая “parodia sacra”, то есть “священная пародия”, одно из своеобразнейших и до сих пор недостаточно понятых явлений средневековой литературы» [1, с. 20]. Учитывая усердие, с которым святые отцы и их последователи-схоласты отстаивали необходимость смешения евхаристического вина с водой, самым очевидным способом сконструировать пародийный дублет «крови Христа» становится замена разбавленного вина чистым в пространстве комического текста.

Вторая причина обращения к этому мотиву менее очевидна, и она лишь поясняет и дополняет первую. В IX–XI вв. в католической Церкви формируется учение о том, что хлеб и вино превращаются в плоть и кровь Христа буквально (транссубстанциация) [6]. Этот факт имел важное последствие для обрядовой стороны Евхаристии. В качестве следующего шага после догматизации реального присутствия Христа в Евхаристии развивается учение о полноценном присутствии Христа в обоих компонентах причастия (конкомитанция) [17, p. 1775–1784], что постепенно приводит к причащению мирян только под одним из двух видов (Телом). Эта практика вводится на протяжении XII в. и уже к XIII в. устанавливается как общепринятая [15, s. 286] — в своем гимне «Хвали, Сион, Спасителя...» (“Lauda, Sion, Salvatorem...” [35, p. 354–360]) Фома Аквинский прославляет уже в первую очередь литургический хлеб. К. Смолак предполагает, что введение этой практики в церковный обряд должно было вызвать большое недовольство, которое, как показывает возникновение движения каликстинцев («чашников») в начале XV в., так и не утихло на протяжении нескольких последующих веков. Именно этим явлением Смолак объясняет такой акцент на употреблении вина в пародийной латинской литературе XII–XIII вв.: Вакх буквально противопоставляется Христу, ведь он дарит своим последователям чашу, которой теперь лишены христиане [15, s. 286]. Отметим также практически полное отсутствие упоминаний хлеба в смеховой литературе этого периода: он встречается в некоторых из многочис-

ленных питейных пародий на молитву «Отче наш», где «хлеб насущный» (“panem quotidianum”) может заменяться, к примеру, на «белый воздушный хлеб» (“panem pistum et album”) [7, p. 356–357], однако в целом количество упоминаний вина в этих текстах абсолютно диспропорционально числу упоминаний хлеба. В этом отношении особый интерес представляет один текст — пародийный центон «От Лукия веселое благовествование» (“Laetum evangelium secundum Lucium...” [10, p. 250]), в котором в результате совмещения стихов Мф. 26: 39 и Втор. 8: 3 получается фраза «...да не минет никого чаша его, ибо не хлебом единым жив человек» [24, с. 317], вполне, по-видимому, передающая настроение паствы того времени.

Итак, прихожан XII–XIII вв. лишили освященного вина — тем важнее было сделать акцент на его употреблении авторам, пародирующим в своих текстах устройство официальной Церкви. Для этого необходимо было найти смеховой аналог, пародийный дублет освященного напитка, Крови Христовой, а потому поэты прибегли к наиболее очевидному, с учетом святоотеческой традиции, способу отделить свое «вакхическое» вино от церковного «христианского»: в шутливой форме запретить смешивать его с водой подобно тому, как ранние богословы запрещали употреблять его неразбавленным. Неразбавленное вино сильнее пьянит, и это хорошо сочетается с общими идеалами того образа жизни, который восхваляет вагантская поэзия.

Список литературы

Исследования

1 *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

2 *Де Амель К.* Манускрипты, изменившие мир. Самые удивительные рукописи Средневековья. М.: Бомбора, 2023. 608 с.

3 *Долгорукова Н.М., Бабенко К.В.* Церковь пьяниц: таверна в лирике вагантов // Литературный факт. 2022. № 25. С. 142–162. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2022-25-142-162

4 *Ловчев В.М.* У истоков европейской алкогольной и безалкогольной традиций (алкоголь и другие психоактивные вещества в Гомеровской Греции, XI–VIII вв. до н.э.) // Вестник Казанского технологического университета. 2012. № 22. С. 174–182.

5 *Шафф Ф.* История христианской церкви / пер. О.А. Рыбаковой. СПб.: Библия для всех, 2008. Т. 4. 511 с.

6 *Шишков А.* Учение о евхаристии в ранней и классической схоластике // Православное учение о церковных таинствах. Материалы V Международной богословской конференции Русской Православной Церкви (Москва, 13–16 ноября 2007 г.). М.: Синодальная библейско-богословская комиссия, 2009. Т. 2. С. 293–302. URL: https://azbyka.ru/otechnik/bogoslovie/pravoslavnoe-uchenie-o-tserkovnyh-tainstvah-tom-2/1 (дата обращения: 25.04.2023).

7 *Bayless M.* Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996. 425 p.

8 *Hanford J.H.* The Medieval Debate between Wine and Water // PMLA. 1913. Vol. 28, № 3. P. 315–367.

9 *Jouanna J.* Greek Medicine from Hippocrates to Galen: Selected Papers / ed. by P. van der Eijk, trans. by N. Allies. Leiden: Brill, 2012. 405 p.

10 *Lehmann P.* Die Parodie im Mittelalter. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1963. 267 s.

11 *Martin R.* “Vinum dulce, gloriosum...”: le thòme du vin dans la poésie latine médiévale // Bulletin de l’Association Guillaume Budé: Lettres d’humanité. 1990. № 49. P. 356–370.

12 *Parlett D.* Selections from the “Carmina Burana.” A Verse Translation. London: Penguin Books, 2007. 266 p.

13 *Reynolds L.D., Wilson N.G.* Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature. Oxford: Clarendon Press, 1991. 337 p.

14 *Saus A., Lagos J., Gómez E.* Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil, de la edad media al siglo XX. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. 668 p.

15 *Smolak K.* Die Bacchusgemeinschaft (Drei mittellateinische Trinklieder) // Wiener Studien. 1986. Vol. 99. S. 267–287.

16 *Traill D.A.* Satire in the Codex Buranus // Revisiting the Codex Buranus: Contents, Contexts, Composition / ed. by T.E. Franklinos and H. Hope. Woodbridge: The Boydell Press, 2020. P. 67–96.

17 *Wilson H.* Wine and Words in Classical Antiquity and the Middle Ages. London: Duckworth, 2003. 224 p.

18 *Zogg F.* “Carmina Virgilii mitte minora precor”: Die Überlieferung der Appendix Vergiliana im Mittelalters // Mittellateinisches Jahrbuch. 2018. Bd. 53. S. 27–45.

Источники

19 *Афиней.* Пир мудрецов: в пятнадцати книгах. Книги IX–XV / изд. подгот. Н.Т. Голинкевич. М.: Наука, 2010. 597 с.

20 *Вергилий.* Буколики. Георгики. Энеида / вступ. ст. М. Гаспарова, коммент. Н. Старостиной и Е. Рабинович. М.: Худож. лит., 1979. 550 с.

21 *Гай Валерий Катулл Веронский*. Книга стихотворений / пер. С.В. Шервинского, примеч. М.Л. Гаспарова. М.: Наука, 1986. 302 с.
22 *Климент Александрийский*. Педагог / пер., вступ. ст. и коммент. А.Ю. Братухина. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2018. 344 с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Kliment_Aleksandrijskij/pedagog/ (дата обращения: 25.04.2023).
23 *Плутарх*. Застольные беседы / пер. Я.М. Боровского, М.Н. Ботвинника, Н.В. Брагинской и М.Л. Гаспарова. Л.: Наука, 1990. 592 с.
24 Поэзия вагантов / изд. подгот. М.Л. Гаспаров. М.: Наука, 1975. 606 с.
25 Правило 32 Константинопольского Вселенского Собора // Правила святых Вселенских Соборов с толкованиями. М.: Сибирская благозвонница, 2011. 752 с. URL: https://azbyka.ru/pravo/shestoj-vselenskij-sobor-32/ (дата обращения: 25.04.2023).
26 *Преподобный Анастасий Синаит*. Избранные творения / вступ. ст., пер. и коммент. И.А. Сидорова. М.: Паломник, 2003. 480 с.
27 *Секст Проперций*. Элегии в четырех книгах / пер. и примеч. А.И. Любжина. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2004. 271 с.
28 Тридентский Собор. Каноны и декреты / пер. Е.М. Розенблюма и И.И. Аникьева. СПб.: Католическая высшая духовная семинария «Мария — Царица Апостолов», 2019. 234 с.
29 *Фома Аквинский*. Сумма теологии. Часть III. Вопросы 60–90 / пер., ред. и примеч. С.И. Еремеева. Киев: Ника-Центр, 2015. 504 с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/summa-teologii-tom-12/15 (дата обращения: 25.04.2023).
30 *Цельс Авл Корнелий*. О медицине / пер. Ю. Шульца и В.Н. Терновского. М.: Второй московский гос. мед. ин-т имени Н.И. Пирогова, 1959. 407 с. URL: http://simposium.ru/ru/node/10631 (дата обращения: 25.04.2023).
31 Carmina Burana / ed. and trans. by D.A. Traill. Cambridge: Harvard University Press, 2018. Vol. 2. 800 p.
32 Carmina Burana, mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers / Hg. von A. Hilka, O. Schumann und B. Bischoff. Heideilberg: Winter, 1970. Bd. 1.3. 238 s.
33 Carmina Medii Aevi / a cura di F. Novati. Firenze: Alla Libreria Dante, 1883. 86 p.
34 Copa. La tabernera: poema pseudovirgiliano / com. por A. Schniebs et al. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014. 120 p.
35 One Hundred Latin Hymns. Ambrose to Aquinas / ed. and trans. by P.G. Walsh and C. Husch. Cambridge: Harvard University Press, 2012. 544 p.
36 *Ovid*. Epistolae ex Ponto. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005. Book 1 / ed., with introd., trans. and comm. by J.F. Gaertner. 606 p.
37 Ovid’s Metamorphoses. Norman: University of Oklahoma Press, 1997. Book 1–5 / ed., with introd. and comm. by W.S. Anderson. 584 p.

38 Poetae Latini aevi Carolini / recens. K. Strecker. Berolinum: Apud Weidmannos, 1923. T. IV. 1179 p.

39 The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Mapes / ed. by T. Wright. London: Printed for the Camden Society, by John Bowyer Nichols and Son, Parlament Street, 1841. 371 p.

40 Tibullus. A Commentary / ed. by M.C.J. Putnam. Norman: University of Oklahoma Press, 1979. 222 p.

References

1 Bakhtin, M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa* [*Rabelais and His World: Carnival and Grotesque*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russ.)

2 De Amel', K. *Manuskripty, izmenivshie mir. Samye udivitel'nye rukopisi Srednevekov'ia* [*Meetings with Remarkable Manuscripts: Twelve Journeys into the Medieval World*]. Moscow, Bombora Publ., 2023. 608 p. (In Russ.)

3 Dolgorukova, N.M., and K.V. Babenko. "Tserkov' p'ianits: taverna v lirike vagantov" ["Church of Drunkards: A Tavern in the Lyrics of Goliards"]. *Literaturnyi fakt*, no. 25, 2022, pp. 142–162. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2022-25-142-162 (In Russ.)

4 Lovchev, V.M. "U istokov evropeiskoi alkogol'noi i bezalkogol'noi traditsii (alkogol' i drugie psikhoaktivnye veshchestva v Gomerovskoi Gretsii, XI–VIII vv. do n.e.)" ["At the Origins of the European Alcoholic and Non-Alcoholic Traditions (Alcohol and Other Psychoactive Substances in Homeric Greece, 11th–8th Centuries BC")]. *Vestnik Kazanskogo tekhnologicheskogo universiteta*, no. 22, 2012, pp. 174–182. (In Russ.)

5 Shaff, F. *Istoriia khristianskoi tserkvi* [*History of the Christian Church*], vol. 4, trans. by O.A. Rybakova. St. Petersburg, Bibliia dlia vsekh Publ., 2008. 511 p. (In Russ.)

6 Shishkov, A. "Uchenie o evkharistii v rannei i klassicheskoi skholastike" ["The Doctrine of the Eucharist in Early and Classical Scholasticism"]. *Pravoslavnoe uchenie o tserkovnykh tainstvakh. Materialy V Mezhdunarodnoi bogoslovskoi konferentsii Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi (Moskva, 13–16 noiabria 2007 g.)* [*Orthodox Teaching on Church Sacraments. Materials of the V International Theological Conference of the Russian Orthodox Church (Moscow, November 13–16, 2007)*], vol. 2. Moscow, Sinodal'naia bibleisko-bogoslovskaia komissiia Publ., 2009, pp. 293–302. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/bogoslovie/pravoslavnoe-uchenie-o-tserkovnyh-tainstvah-tom-2/1 (Accessed 25 April 2023). (In Russ.)

7 Bayless, Martha. *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996. 425 p. (In English)

8 Hanford, James Holly. "The Medieval Debate Between Wine and Water." *PMLA*, vol. 28, no. 3, 1913, pp. 315–367. (In English)

9 Jouanna, Jacques. *Greek Medicine from Hippocrates to Galen: Selected Papers*, ed. by Philip van der Eijk, trans. by Neil Allies. Leiden, Brill, 2012. 405 p. (In English)
10 Lehmann, Paul. *Die Parodie im Mittelalter*. Stuttgart, Anton Hiersemann, 1963. 267 S. (In German)
11 Martin, René. "'Vinum dulce, gloriosum…': le thème du vin dans la poésie latine médiévale." *Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité*, no. 49, 1990, pp. 356–370. (In French)
12 Parlett, David. *Selections from the "Carmina Burana." A Verse Translation*. London, Penguin Books, 2007. 266 p. (In English)
13 Reynolds, Leighton Durham, and Nigel Guy Wilson. *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*. Oxford, Clarendon Press, 1991. 337 p. (In English)
14 Saus, Antonio, José Lagos, and Emigdio Gómez. *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil, de la edad media al siglo XX*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. 668 p. (In Spanish)
15 Smolak, Kurt. "Die Bacchusgemeinschaft (Drei mittellateinische Trinklieder)." *Wiener Studien*, vol. 99, 1986. S. 267–287. (In German)
16 Traill, David. "Satire in the Codex Buranus." *Revisiting the Codex Buranus: Contents, Contexts, Composition*, ed. by Tristan Franklinos and Henry Hope. Woodbridge, The Boydell Press, 2020, pp. 67–96. (In English)
17 Wilson, Hanneke. *Wine and Words in Classical Antiquity and the Middle Ages*. London, Duckworth, 2003. 224 p. (In English)
18 Zogg, Fabian. "'Carmina Virgilii mitte minora precor': Die Überlieferung der Appendix Vergiliana im Mittelalters." *Mittellateinisches Jahrbuch*, Bd. 53. 2018. S. 27–45. (In German)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/LVRXOQ
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)5

САМОЦИТИРОВАНИЕ В КОМЕДИЯХ МОЛЬЕРА: ОРИГИНАЛ И ПЕРЕВОДЫ

© 2024 г. С.Ю. Павлова
Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, Саратов, Россия
Дата поступления статьи: 05 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 12 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-114-135

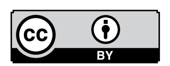
Аннотация: Статья посвящена автоцитатам в комедиях Мольера как одному из проявлений автореференциальности. Они встречаются в пьесах теоретического характера — «Критике “Урока женам”» (1663) и «Версальском экспромте» (1663), ставших театральным ответом драматурга на так называемый Спор вокруг «Урока женам» (1662). Случаи самоцитирования рассматриваются в контексте претензий эстетического и этического толка со стороны противников Мольера, а также его собственного представления о направленности смеха, комическом потенциале образов и особенностях сценического языка. Утверждается, что автоотсылки в форме цитат носят метатеатральный характер, поскольку отражают рефлексию драматурга над задачами комедии. Анализ самоцитирования осуществляется с учетом наиболее авторитетных переводов трех рассматриваемых пьес на русский язык, опубликованных в Полных собраниях сочинений Мольера в XX в. Исследование показывает, что в русских переводах авторские цитаты сохраняются не всегда и содержат смысловые неточности, связанные с общекультурным контекстом, редуцирование которого обедняет понимание пьес великого комедиографа. Наибольшее число расхождений содержится в дореволюционных изданиях. С точки зрения узнаваемости самоцитирования более удачными представляются переводы советского периода. Выявленная значимость автоцитат свидетельствует о необходимости подготовки нового Собрания сочинений, в котором должны быть в полной мере представлены и откомментированы для русскоязычного читателя все элементы автореференциальности.

Ключевые слова: Мольер, комедии, самоцитирование, автореференциальность, метатеатральность, галантность, перевод, эквивалент.

Информация об авторе: Светлана Юрьевна Павлова — доктор филологических наук, профессор, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, ул. Астраханская, д. 83, 410012 г. Саратов, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7870-2772

E-mail: pavlovasy@sgu.ru

Для цитирования: *Павлова С.Ю.* Самоцитирование в комедиях Мольера: оригинал и переводы // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 114–135. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-114-135



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

SELF-QUOTING IN MOLIÈRE'S COMEDIES: ORIGINAL TEXT AND TRANSLATIONS

© 2024. Svetlana Yu. Pavlova
Saratov State University, Saratov, Russia
Received: February 05, 2024
Approved after reviewing: March 12, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Abstract: The article is devoted to autoreferentiality in Molière's comedies, namely, his self-quoting. It is found in plays of a theoretical nature — *Critique of the School for Wives* (1663) and *The Versailles Impromptu* (1663). These comedies were the playwright's response to the so-called Dispute over the *School for Wives* (1662). Cases of self-quoting are considered in the context of the aesthetic and ethical claims that were put forward by Moliere's opponents, and also his idea of laughter, the comic potential of images, and the peculiarities of stage language. The article argues that self-citations are metatheatrical since they reflect Molière's reflection on the tasks of comedy. The analysis of self-quoting is carried out taking into account the most authoritative translations of the three plays into Russian (they were performed by eight translators in total), included in the Complete Works of Molière, published in the 20th century. The research shows that in Russian translations, the author's self-quotations are not always preserved; the translations also contain semantic inaccuracies due to the differences in cultural context. It inevitably influences the understanding of Molière's plays. The largest number of discrepancies is contained in pre-revolutionary publications. From the point of view of recognizability of self-quoting, the translations of the Soviet period seem to be more successful. The study shows the importance of self-quoting in Molière's plays and testifies to the need for new Complete Works in which all the elements of autoreferentiality will be made clear to the Russian reader and commented on.
Keywords: Moliere, comedy, self-quoting, autoreferentiality, meta-theatre, gallantry, translation, equivalent.
Information about the author: Svetlana Yu. Pavlova, DSc in Philology, Associate Professor, Saratov State University, Astrakhanskaya St., 83, 410012 Saratov, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7870-2772
E-mail: pavlovasy@sgu.ru
For citation: Pavlova, S.Yu. "Self-Quoting in Molière's Comedies: Original Text and Translations." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 114–135. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-114-135

Самоцитирование в комедиях Ж.-Б. Мольера является одной из форм автореференциальности, которая в его творчестве просматривается достаточно отчетливо. Исследователи отмечают, что она проявляется на уровне сюжета (повторяющиеся сцены), образов и речи героев (излюбленные сценические типы, воспроизводство диалоговых элементов), приема «театра в театре» (см.: [10; 7; 8]). К этому перечню следует добавить номинации (упоминания драматургом своего имени, названий своих пьес, имен героев) [4], а также автоцитаты, которые, насколько нам известно, пока еще не изучались специально. В настоящей статье именно они будут в фокусе внимания, причем в соотношении с русскими переводами. Такой ракурс позволит оценить значение самоцитирования, а также адекватность его передачи и восприятия в русскоязычной среде.

В драматургическом наследии Мольера встречается восемь автоцитат. Они присутствуют в двух комедиях теоретического характера — «Критике “Урока женам”[1]» (1663) и «Версальском экспромте» (1663). Источниками цитирования в «Критике» становится «Урок женам» (1662), в «Версальском экспромте» — обе вышеназванные комедии. Прежде чем приступить к анализу, кратко охарактеризуем наиболее авторитетные переводы этих трех пьес, представленные в Полных собраниях сочинений Мольера в XX в., когда его наследие осмыслялось в России особенно активно.

В первом собрании в четырех томах под редакцией П.И. Вейнберга и П.В. Быкова, напечатанном товариществом А.Ф. Маркса в Санкт-Петер-

1 На русском языке существует две традиции перевода названия этой комедии. В дореволюционный период закрепилось название «Школа жен», в советский — «Урок женам». В качестве предпочтительного мы будем использовать последний вариант.

бурге в 1910 г., а затем 1913 г., интересующие нас пьесы вышли в переводах Д.Д. Минаева («Школа жен»), Н.В. Максимова («Критика на “Школу жен”») и Ф.Н. Устрялова («Версальский экспромт»). Практически в то же время в санкт-петербургском издательстве «Брокгауз – Эфрон» появился полный двухтомник Мольера в серии «Библиотека великих писателей» под редакцией С.А. Венгерова, в котором переводчиком «Школы жен» и «Критики на “Школу жен”» стал В.С. Лихачев, а «Версальского экспромта» — Н.М. Минский. Еще один мольеровский четырехтомник был опубликован в издательстве “Academia” (Москва – Ленинград) в 1935–1939 гг. под редакцией А.А. Смирнова и С.С. Мокульского. Для этого собрания, переизданного в 1994–1995 гг. в издательстве «Терра», были использованы переводы В.В. Гиппиуса («Урок женам», «Критика “Урока женам”») и В.С. Чернявского («Версальский экспромт»). Спустя тридцать лет, в 1965–1967 гг., в московском издательстве «Искусство» вышел новый четырехтомник со вступительной статьей и комментариями Г.Н. Бояджиева. В нем сохранен перевод «Урока женам», выполненный Гиппиусом, однако «Критика “Урока женам”» и «Версальский экспромт» представлены в переводе А.М. Арго. Эти же переводы воспроизведены в 1985–1987 гг. в напечатанном там же новом трехтомном Полном собрании сочинений Мольера под редакцией Н.М. Любимова.

В общей сложности с рассматриваемыми комедиями работало восемь переводчиков. За исключением самого раннего по времени издания, во всех остальных было задействовано по два переводчика. При этом, однако, подход к выбору пьес оказался разным. Лихачев и Гиппиус обратились к двум комедиям, взаимосвязь которых эксплицирована уже в названии — «Урок женам» и «Критика “Урока женам”». В первом случае они перевели стихотворный текст, во втором — прозаический. Арго представил на русском языке две одноактные прозаические пьесы, написанные французским комедиографом в защиту его творческих принципов.

Имеющиеся переводы можно свести к трем основным вариантам. Первый и второй предложены в дореволюционных изданиях, не имеющих пересечений по именам переводчиков. Третий стал результатом работы советских ученых в 1930–1980-е гг., когда в качестве наиболее авторитетных переводчиков были признаны Гиппиус («Урок женам») и Арго (две теоретические пьесы). Рассмотрим особенности мольеровского самоцитирова-

ния в «Критике “Урока женам”» и «Версальском экспромте» с учетом существующих версий переводов.

Обе пьесы стали ответом драматурга на так называемый Спор об «Уроке женам», развернувшийся после премьеры этой комедии. Она вызвала недовольство в салонных кругах, отразившееся не только в гневных выпадах, но и в пьесах, направленных против Мольера (см.: [3, с. 118–141; 5, p. 175–176; 6]). Стремясь отстоять свои творческие принципы, драматург включился в эту полемику и ответил недоброжелателям средствами искусства — написал комедию «Критика “Урока женам”».

Как известно, сюжет этой «пьесы-дискуссии» [1, с. 101] составляет салонный спор о мольеровской комедии. Герои-недоброжелатели, обвиняя автора в непристойности, в числе прочего критикуют его за использование в «Уроке женам» сниженных или двусмысленных слов и оборотов. Некоторые из них в третьем явлении[2] с возмущением перечисляет прециозница Климена: «Les enfants par l’oreille m’ont paru d’un goût détestable; la tarte à la crème m’a affadi le coeur; et j’ai pensé vomir au potage» [23, t. 1, p. 491][3].

Все русские переводчики заключают цитируемые слова и выражения в кавычки и делают их опознаваемыми для читателя. Максимов переводит эту реплику так: «Эти “дети из уха”? Они, по-моему, имеют отвратительный вкус; от “слоеного пирожка” меня стошнило, а за “супом” меня чуть не вырвало» [17, т. 2, с. 70][4]. Лихачев передает ее иначе: «“Капустный лист” мне показался отвратительным, от “сладкого пирожка” меня затошнило, а от “похлебки”, я думала, вырвет» [15, т. 1, с. 377]. В переводах Гиппиуса и Арго обнаруживаются переклички с предшественниками. Оба переводчика для словосочетания «les enfants par l’oreille» используют фразу «детей родят из уха», несколько трансформируя перевод Максимова, для существительного «potage» вслед за Лихачевым выбирают слово «похлебка», а «tarte à la crème» передают как «пирожок», опуская эпитет [18, т. 2, с. 131; 16, т. 1, с. 617].

2 Нумерация явлений (сцен) в «Критике “Урока женам”» и «Версальском экспромте» приводится по французскому изданию, так как в русских переводах имеются разночтения.

3 Оригинальный текст пьес цитируется по последнему Полному собранию сочинений, вышедшему под редакцией Ж. Форестье и К. Бурки в серии «Библиотека Плеяды» в 2010 г. и переизданному в 2022 г. к 400-летию со дня рождения Мольера.

4 Цитаты из Собрания сочинений Мольера под редакцией П.И. Вейнберга и П.В. Быкова приводятся по второму изданию 1913 г.

Из трех слов и словосочетаний, представляющих собой самоцитирование, переводчики относительно единодушны в передаче только одного — «le potage». Впервые это слово встречается в третьем явлении второго действия «Урока женам», когда слуга Ален в диалоге с Жоржеттой рассуждает о ревности. Он сравнивает обладание женщиной другим мужчиной с поеданием пищи из чужой тарелки и приходит к такому умозаключению: «La femme est en effet le potage de l'homme» [23, t. 1, p. 420]. Мольер использует слово «potage» как маркер простонародной, нелитературной лексики, характерной для героев низкого происхождения, и за счет этого делает их образы более достоверными.

Два переводчика этой комедии находят для рассматриваемого слова один и тот же удачный эквивалент: «Ведь женщина и есть похлебка для мужчины» (Гиппиус) [16, т. 1, с. 535][5] / «Для нас жена — такая же похлебка» (Лихачев) [15, т. 1, с. 338]. Они употребляют слово «похлебка», которое в русском языке является просторечным и соответствует образам героев-слуг. Только Минаев не сохраняет сниженный характер реплики Алена и ограничивается лексически нейтральным словом «суп»: «Так вот, сударыня, для нас / Такой же точно суп и женщина подчас» [17, т. 2, с. 22].

В перечислительном ряду Климены еще одной лексемой, вызывающей ее возмущение, становится «tarte à la crème». В «Уроке женам» ее использует ревнивый опекун Арнольф, когда рассказывает Кризальду о наивности своей воспитанницы Агнесы (д. 1, явл. 1): «Et s'il faut qu'avec elle on joue au Corbillon / Et qu'on vienne à lui dire à son tour: "Qu'y met-on?" / Je veux qu'elle réponde: "Une tarte à la crème"; / En un mot, qu'elle soit d'une ignorance extrême» [23, t. 1, p. 402].

Мольер связывает эту лексему с популярной детской игрой в рифмы — le Corbillon (дословно — «корзиночка»). Согласно правилам этой игры, вопрос «qu'y met-on» предполагает рифмованный ответ на -on, например, «une tarte au citron», а вовсе не первый приходящий на ум вариант «une tarte à la crème». Умение изящно рифмовать высоко ценилось в галантных салонах, особенно среди прециозниц, намек на которых и содержат эти строки. Не случайно они завершают суровый монолог Арнольфа об «ученых женщинах», тех, что блещут остротами и сочиняют стихи. Вместе с тем

5 Здесь и далее комедия «Урок женам» в переводе Гиппиуса цитируется по изданию 1965–1967 гг.

в шутливой литературе эротического толка, также имевшей хождение в салонах с более свободными нравами, слово «corbeille» («корзина») использовалось как эвфемизм и замещало другое — «женщина» [12, p. 1359], что придавало сочинениям гривуазный оттенок. Драматург комически обыгрывает оба значения, заложенные в названии игры, — осведомленность галантной публики в науке рифмовки и любви. Не менее важно, что, вкладывая эти рассуждения в уста Арнольфа, он высмеивает его глупость и нелепое желание иметь жену-простушку, совершенно не знающую жизнь.

На русском языке рассматриваемые строки представлены по-разному. Точного эквивалента названию игры переводчики не находят. Лихачев передает ее суть посредством описательного перевода, в котором сохраняется отсылка к салонному остромыслию «ученых женщин», но исчезает эротический подтекст: «Пускай в игре хоть этой модной / Не в рифму скажет что-нибудь — / Ну, например: “Вам что угодно?” / — “Ах, сладкий пирожок!” Ей-ей, не в этом суть» [15, т. 1, с. 328].

Гиппиус предлагает другую версию: «Игра в корзиночку затеется ль когда / И обратятся к ней с вопросом: “Что сюда?” — / Пусть скажет “пирожок” или иное слово / И прослывет пускай простушкой бестолковой» [16, т. 1, с. 518]. Переводчик дает кальку с французского, но в русском языковом сознании «корзиночка» представляет собой не игру по подбору рифм, а другую популярную забаву — фанты, где игроки складывают в некое подобие корзины предметы, затем выполняют выпавшие им задания, которые носят шуточный, а нередко и фривольный характер. Именно слово «фанты» появляется вместо «корзиночки» в переводе Минаева: «Нужна такая мне немудрая супруга, / Чтобы за фантами соображала туго / И на вопрос: “Кого вы любите, дружок?” / Давала бы ответ: “слоеный пирожок”» [17, т. 2, с. 11]. Эти два переводчика смещают смысловой акцент на сомнительность подобных развлечений, легко выходящих за рамки благопристойности, но ослабляют связь реплики Арнольфа с литературно-языковыми экзерсисами прециознии.

Вместо французского «tarte à la crème» все переводчики используют русское слово «пирожок». Уменьшительно-ласкательный суффикс -ок подчеркивает намек на игривый характер реплики Арнольфа и одновременно передает авторскую иронию над недалекостью персонажа. В переводе Гиппиуса это слово усиливает комическую двусмысленность, отсылая и к салонной игре в фанты, и к бытовому использованию корзинки.

При этом, однако, ни в одной русскоязычной версии «Урока женам» перевод словосочетания «tarte à la crème» не является точным, так как французское блюдо представляет собой «кусок кондитерского изделия, приготовленный со сливками или с джемом и не покрытый сверху» [22], тогда как русский пирожок — это «маленький пирог с начинкой внутри, обычно овальной формы» [13, с. 833]. Лихачев добавляет к существительному «пирожок» качественное прилагательное «сладкий», а Минаев — «слоеный», что отражает вкусовые (в первом случае) или структурные (во втором) особенности французского кулинарного продукта, но так и не дает представления об его открытой форме.

Выбор переводчиками слова «пирожок» при отсутствии точного русского соответствия французскому «tarte à la crème» можно расценивать как попытку найти аналог, относящийся к общеупотребительной, а не изысканной лексике. Такой подход дает им возможность показать, что подобные вкрапления воспринимались прециозницами как нарушение языковых норм и проявление вульгарности, тогда как для самого Мольера они были органичной частью живой французской речи, естественность которой он стремился сохранить, вызывая тем самым недовольство со стороны своих противников.

И все же утрата в переводах части смысла строк с лексемой «tarte à la crème» приводит к неточной интерпретации. Так, Бояджиев в комментариях к «Уроку женам» не учитывает сбой рифмовки, а ограничивается рассуждениями на дидактические темы: «Арнольф мечтает о супруге, которая, не ведая никаких светских забав, не знала бы и этой игры и полагала бы в своей наивности, что речь идет об обычной корзиночке, куда можно положить пирожок» [2, с. 668]. Однако такое понимание не вполне объясняет возмущенную реакцию Климены в «Критике» именно на «tarte à la crème». На протяжении всей комедии она укоряет Мольера в непристойности, но в этом случае ставит ему на вид прежде всего отсутствие языкового изящества. Климена, как и все прециозницы, выражает отвращение к неспособности рифмовать, бытовым словам и тривиальным выражениям, особенно если в них скрыт скабрезный намек. Не случайно вскоре после постановки «Урока женам» враги Мольера сделали «tarte à la crème» синонимом безвкусного, банального и двусмысленного словосочетания.

Отвечая в «Критике» на нападки недоброжелателей, искажавших его замысел, драматург не ограничивается репликой Климены. Он еще раз обыгрывает рассматриваемую номинацию в шестом явлении, где ее высмеивает маркиз. В первой реплике по этому поводу персонаж шесть раз восклицает «tarte à la crème» вперемежку с междометиями и ругательствами: «Ah! Ma foi oui, *tarte à la crème*! Voilà ce que j'avais remarqué tantôt; *tarte à la crème*. Que je vous suis obligé, Madame, de m'avoir fait souvenir de *tarte à la crème*. Y a-t-il assez de pommes en Normandie pour *tarte à la crème*? *Tarte à la crème*, morbleu, *tarte à la crème*!» (курсив автора. — *С.П.*) [23, t. 1, p. 503]. Отталкиваясь от представления о популярном пироге, начиненном чаще всего яблоками или джемом на их основе, маркиз откровенно намекает на провальный характер мольеровской комедии. Дело в том, что во французских театрах XVII в. зрителям продавали сладости в виде печеных яблок, которые могли использоваться не только по прямому назначению. Они с легкостью летели на сцену, если публика была недовольна пьесой [11, p. 1382].

От русского читателя насмешливые обертоны реплики маркиза, связанные с театральным контекстом, ускользают, но многократное повторение «tarte à la crème» все же передает издевку салонных завсегдатаев, направленную на Мольера. Обратим внимание, что если в переводах Лихачева, Гиппиуса и Арго наблюдается полное соответствие с текстом пьесы-первоисточника, то Максимов слово «пирожок», использованное в том же Собрании сочинений Минаевым, трижды заменяет на другое — «пирог»: «Ах, да, слоеный пирожок! Да, я это тотчас заметил: слоеный пирожок! Как я вам благодарен, что вы мне напомнили слоеный пирог! Хватит ли еще яблок в Нормандии на слоеный пирог? Слоеный пирог! Вот, хорошо, слоеный пирог!» [17, т. 2, с. 80].

Реплика маркиза вызывает вопросы Доранта и Урании о том, что в таком словоупотреблении возмутительного. Вместо того чтобы дать вразумительный ответ, персонаж многократно его повторяет. В результате он множит глупость, высказанную Арнольфом, и сам становится объектом насмешки. Таким образом, Мольер, вводя автоцитату, высмеивает не само словосочетание «tarte à la crème», на месте которого в «Уроке женам» могло быть любое другое слово, не рифмующееся с -on, а поверхностные, категоричные, нелепые суждения прециозниц и салонных угодников-маркизов.

Третье выражение, оскорбляющее слух Климены в «Критике», «les enfants par l'oreille». Оно представляет собой усеченную цитату из монолога Арнольфа, который делится с Кризальдом еще одним примером простодушия своей воспитанницы (д. 1, явл. 1): «L'autre jour (pourrait-on se le persuader?), / Elle était fort en peine, et me vint demander, / Avec une innocence à nulle autre pareille, / Si les enfants qu'on fait se faisaient par l'oreille» [23, t. 1, p. 404]. Слова персонажа содержат намек на Деву Марию, которая, согласно библейской истории, услышала от архангела Гавриила о том, что станет Матерью Спасителя через непорочное зачатие. Идея благой вести, пришедшей к Святой через ухо, была обязательной составляющей ее культа и играла важную роль в религиозном воспитании девушек на протяжении нескольких веков.

Наряду с библейской трактовкой, призванной напоминать о целомудрии женщины, во французской светской литературе эпохи Возрождения и раннего Нового времени образ ушной раковины получил и иную, ироническую, интерпретацию. Смеховые обертоны уху как органу, обеспечивающему появление детей на свет, звучат в первой части знаменитого романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1534), где повествуется о странном рождении Гаргантюа, который «вылез в левое ухо» своей матери Гаргамеллы [20, с. 37]. Во французской эротической литературе XVII в. образ ушной раковины ассоциировался с женщиной и комически обыгрывался как символ ее наивности [12, p. 1360; 9]. Эту традицию в «Уроке женам» продолжил и Мольер, высмеявший ханжеское поведение сурового опекуна Арнольфа, который ради собственного спокойствия предпочитает держать молодую девушку в неведении. Вопрос Агнесы демонстрирует ее веру в библейскую легенду и абсолютную неосведомленность в вопросах деторождения.

При передаче рассматриваемого выражения на русский язык у переводчиков возникают наибольшие расхождения. Минаев дает буквальный перевод: «На днях — вообрази! — она ко мне пришла / И с простодушием вопрос мне задала: / "Скажите, правда ли, что дети все родятся / Из уха?"» [17, т. 2, с. 13]. Ему вторит Гиппиус: «Однажды (верьте мне, я очень вас прошу!) / В надеже, что ее сомненья разрешу, / Она исполнена наивнейшего духа, / Спросила: точно ли детей родят из уха?» [16, т. 1, с. 520]. В сравнении с версией Минаева в этом переводе комическая отсылка к культу Девы Марии снижается за счет глагола «родят». Форма третьего лица мно-

жественного числа настоящего времени воспринимается как устаревшая и просторечная. В этих переводах стихотворная строка становится способом высмеивания любых оторванных от жизни глупостей, внушаемых молодым девушкам во имя сохранения их целомудрия.

Лихачев, преследуя ту же цель, прибегает к другой переводческой стратегии и предлагает языковой аналог, отражающий толкования, закрепленные в русском обыденном сознании и рассчитанные на детей: «Ко мне является и просит / Ей объяснить — святая простота! / — Из-под капустного ль действительно листа / И братцев, и сестриц к нам бабушка приносит?!» [15, т. 1, с. 330]. Переводчик нивелирует религиозные смыслы, присутствующие в оригинале, посредством аппликации и заменяет их на простонародную шутливую поговорку «дети родятся в капусте». Во всех переводах комическое наполнение фразы, направленной на разоблачение лицемерной добродетели и глупости Арнольфа, прочитывается и вне религиозного контекста. Переводчики, хотя и ослабляют (Минаев, Гиппиус) или устраняют (Лихачев) ее связь с религиозным культом Девы Марии, в целом верно передают мольеровскую насмешку над женским воспитанием, основанным на нелепых расхожих представлениях.

В число двусмысленных слов из «Урока женам», о которых спорят персонажи «Критики», попадают и другие: «ruban», «le» и «animaux». Рассмотрим их контекстуальное употребление.

Существительное «ruban» с определенным артиклем «le» возникает в шестом явлении второго действия, когда Агнеса, отвечая на вопрос Арнольфа о том, что у нее взял посещавший дом молодой незнакомец, простодушно отвечает: «Il m'a pris le ruban que vous m'aviez donné. / À vous dire le vrai, je n'ai pu m'en défendre» [23, t. 1, p. 428]. В «Критике» претензии Мольеру по поводу использования этих якобы неприличных слов вновь высказывает Климена, вовлекая в дискуссию по этому поводу Уранию и Элизу (явл. 3): «Ah! Ruban, tant qu'il vous plaira; mais ce, *le*, où elle s'arrête, n'est pas mis pour des prunes. Il vient sur ce, *le*, d'étranges pensées. Ce, *le*, scandalise furieusement; et quoique vous puissiez dire, vous ne sauriez défendre l'insolence de ce, *le*» (курсив автора. — *С.П.*) [23, t. 1, p. 493]. Выражая мнение салонных недоброжелателей и литературных противников Мольера, она намекает на то, что под существительным «лента» в сочетании с определенным артиклем подразумевается женская честь.

В полемических пьесах, написанных в ответ на «Критику» в ходе спора об «Уроке женам», именно артикль «le» стал предметом наиболее ожесточенных нападок. О двусмысленности, которая может быть еще больше усилена благодаря актерской игре, рассуждают персонажи одноактных комедий Ж. Донно де Визе «Зелинда, или Настоящая критика “Урока женам” и критика критики» (явл. 8), Э. Бурсо «Потрет живописца, или Контркритика “Урока женам”» (явл. 4), А.-Ж. Монфлери «Экспромт отеля Конде» (явл. 1).

В русских переводах «Критики» также сохраняется намек на подразумеваемый Клименой неприличный смысл, чему способствует текстуальное совпадение между цитируемой и цитирующей пьесами. Слово «ruban» принципиальных разногласий не вызывает. Минаев в «Школе жен», а вслед за ним Максимов в «Критике», равно как Лихачев в обеих пьесах отдают предпочтение «ленте». Гиппиус и Арго переводят его как «ленточка», используя уменьшительно-ласкательный суффикс, призванный, по всей вероятности, подчеркнуть молодость Агнесы.

Более сложной задачей оказывается подбор аналога для отсутствующего в русском языке французского артикля, который становится камнем преткновения в салонной беседе персонажей «Критики». Переводчики решают ее по-разному, ориентируясь на реплику Агнесы в «Уроке женам». В дореволюционных собраниях Минаев и Лихачев акцентируют глагол «взял», помещая его в сильную позицию — либо в начало строки («Взял у меня он ваш подарок — ленту. Смело / Распорядиться так ведь право я имела» [17, т. 2, с. 27]), либо в конец («Ту ленту — помните? подарок ваш — он взял... / Как было отказать и огорчить больного?» [15, т. 1, с. 343]).

Соответственно вместо французского артикля именно глагол со значением обладания, призванный выразить худшие подозрения Климены, обыгрывается в «Критике» Лихачевым и Максимовым. Последний более точно воспроизводит структуру реплики Климены, в общей сложности, как и Мольер, повторяя слово-аналог четыре раза: «Ах, о ленте! Вот как вам угодно понимать! Но ведь недаром же, сказав: “Он у меня взял”, она останавливается. При этом “взял” являются странные мысли, это “взял” ужасно отвратительно. Что вы там ни говорите, вам не удастся отстоять наглость этого “взял”» [17, т. 2, с. 72]. Лихачев употребляет глагол трижды и к тому же подряд («но эти постоянные остановки — “взял”... “взял”... “взял” — не-

даром же они...» [15, т. 1, с. 378]). Он существеннее изменяет количество и синтаксическую структуру включенных в реплику предложений.

Гиппиус и Арго решают проблему замены артикля на другое значимое слово иначе. Они используют притяжательное местоимение «мою», которое отсутствует у Мольера, но вводится Гиппиусом в исходную реплику Агнесы в «Уроке женам»: «Он как-то у меня взял ленточку мою; / То был подарок ваш, но я не отказала» [16, т. 1, с. 542]. В «Критике» именно притяжательное местоимение создает ощущение возможной двусмысленности и содержит намек на сальности, которые мерещатся Климене. Гиппиус использует его три раза вместо четырех («Ах, о ленточке, так вам угодно понимать! Ну, а слово “мою”, на котором она останавливается? Ведь недаром же оно поставлено. Странные мысли вызывает это слово “мою”. Это слово ужасно непристойно, и, что бы вы ни говорили, вы не сумеете защитить это неприличное слово “мою”» [18, т. 2, с. 135]), Арго — два («Ну хорошо, пусть это будет, по-вашему, ленточка. Ну, а слово “мою”, которое она подчеркивает? Ведь оно же здесь недаром. Оно наводит на размышления. Это неприличное “мою” меня ужасно коробит, и вы ничего не сможете сказать в его защиту» [16, т. 1, с. 608]).

Помимо слов, которые коробят слух Климены из-за своего сниженного или неподобающего характера, Мольер называет еще одно — «animaux». Героиня-прециозница воспринимает его как оскорбление в адрес всего женского пола (явл. 6): «...je vous avoue que je suis dans une colère épouvantable, de voir que cet auteur impertinent nous appelle *des animaux*» (курсив автора. — *С.П.*) [23, t. 1, p. 503]. Климена имеет в виду монолог Арнольфа (д. 5, явл. 4), в котором он, сетуя на то, что мужчины любят ветреных и коварных женщин, произносит: «Rien de plus infidèle: et malgré tout cela, / Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là» [23, t. 1, p. 471].

Возмущение Климены объясняется тем, что французские прециозницы, гордясь своей принадлежностью к женскому полу, крайне болезненно относились к любым, в том числе языковым, проявлениям грубости, ратовали за уважение своего достоинства и даже независимость от мужчин. Концентрацией того, что для них было неприемлемо в галантном общении, становится точно найденное Мольером слово «animaux». Будучи отнесено к женщине, оно звучит как грубость, что и отражает реплика Климены. Героиня-прециозница не понимает, что в «Уроке женам» драматург ирони-

зирует не столько над женщинами, сколько над ограниченностью и примитивностью Арнольфа, который позволяет себе такие неприличные выпады. Авторская ремарка, указывающая на то, что персонаж произносит часть монолога с этим словом в сторону, призвана это подчеркнуть.

В переводах на русский язык цитируемое слово передается по-разному. В «Уроке женам» его основное лексическое значение — «животное» [21, с. 48] — не использует никто из переводчиков. В изданиях советского времени Гиппиус предпочитает второе значение — «зверь», — зафиксированное в дореволюционных словарях [14, с. 60] и усиливающее акцент на диком, неуправляемом начале. Он предлагает такой перевод соответствующей строки из монолога Арнольфа: «Чужда им честь — и все ж их любит целый свет, / Как будто лучше их на свете зверя нет» [16, т. 1, с. 586]. В реплике Климены Гиппиус воспроизводит выбранное им слово («...я же, признаюсь, сильно была разгневана, увидев, что дерзкий сочинитель относит нас к числу зверей» [18, т. 2, с. 151]), так же как в Собраниях сочинений 1960–1980-х гг. это делает и Арго («...я была страшно возмущена тем, что дерзкий сочинитель обзывает нас “зверями”» [16, т. 1, с. 618]).

Лихачев в своих переводах «Школы жен» и «Критики» отдает предпочтение лексическому аналогу. Он останавливается на варианте «тварь»: «Неймется нам! В бессмысленном угаре / На все пойдем в угоду этой твари» [15, т. 1, с. 369]. Соответственно Климена в «Критике» цитирует именно его: «...я прихожу в ярость, когда слышу, как наглец автор называет нас “тварями”» [15, т. 1, с. 385]. Такой перевод может трактоваться как более нейтральный, если принимать во внимание его первое лексическое значение «живое существо», но может и, напротив, усиливать презрительно-сниженную коннотацию, поскольку второе значение слова — «недостойный, негодный человек» [19, с. 779].

В переводе «Школы жен», выполненном Минаевым, интересующее нас слово вообще опущено: «И несмотря на то, из нас любой — их раб. / Так каждый человек в своих страстишках слаб» [17, т. 2, с. 56]. Переводчик смещает смысловой акцент на характеристику мужчин, подверженных женским чарам, и явно не осознает важность слова «animaux» ни для этой комедии, ни для «Критики», где оно возникает в качестве микроцитаты. Переводчик этой пьесы Максимов, ориентируясь на оригинал, использует основное лексическое значение слова и передает реплику Климены так:

«Не знаю, как вы смотрите на оскорбления нашего пола в одном месте комедии, но я, признаюсь, взбешена дерзостью автора, который называет нас животными» [17, т. 2, с. 80]. Таким образом, в Полном собрании сочинений Мольера под редакцией Вейнберга и Быкова связь реплики Климены, включающей слово «animaux», с комедией-первоисточником не выявлена и автоцитата не прочитывается.

В целом, в рассмотренных примерах из «Критики “Урока женам”» переводчики, за единственным отмеченным выше исключением, сохраняют самоцитирование. При всех отмеченных неточностях они верно передают мольеровскую иронию, направленную на разоблачение недалекости и эгоистичности ревнивца Арнольфа из «Урока женам», а также дурного умствования и псевдогалантной сущности прециозницы Климены и маркиза из «Критики».

Прием самоцитирования используется Мольером и в «Версальском экспромте». В этой комедии, продолжая защищать свои творческие принципы, он вновь дает отпор оппонентам, не воспринявшим предложенную в «Критике» аргументацию и нагнетавшим волну негатива вокруг «Урока женам». Во «вставной пьесе-репетиции» «Версальского экспромта» Мольер возвращается к выпадам своих противников по поводу «tarte à la crème». Здесь злополучное словосочетание возникает как цитата внутри другой цитаты. Драматург вставляет его в диалог двух смешных маркизов — Мольера и Лагранжа, спорящих о том, кто был прототипом маркиза в «Критике» (явл. 3). Один из них пародирует его реплику: «Il est vrai, c’est moi. *Détestable, morbleu, détestable, tarte à la crème*! C’est moi, c’est moi, assurément, c’est moi» (курсив автора. — *С.П.*) [23, t. 2, p. 832]. Усиливает эффект самоцитирования тот факт, что в «Версальском экспромте» роль смешного маркиза, произносящего эти слова, отведена именно Мольеру.

Цитата представляет собой часть реплики маркиза из «Критики», который порицает комедию «Урок женам» (явл. 5): «Il est vrai, je la trouve détestable; morbleu détestable du dernier détestable; ce qu’on appelle détestable» [23, t. 1, p. 496]. Драматург берет из этой реплики только три слова «détestable, morbleu, détestable» и добавляет к ним «tarte à la crème» — прямую цитату из «Урока женам». За счет этого он напоминает, какой именно элемент этой пьесы стал поводом для ожесточенных придирок строгих ревнителей морали и вкуса. В «Версальском экспромте», как и в комедии

«Критика “Урока женам”», цитирование способствует комической окраске того персонажа, который возмущается, — маркиза.

На русском языке точного соответствия между этими репликами нет ни в одном из Собраний сочинений Мольера. В самом раннем по времени издании Максимов дает такой перевод слов маркиза из «Критики»: «Да, я нахожу ее (комедию. — *С.П.*) отвратительной, чорт возьми, в высшей степени отвратительной, что называется — самой отвратительной» [17, т. 2, с. 76]. Переводчик «Версальского экспромта» Устрялов в реплике-пародии смешного маркиза Мольера употребляет вместо прилагательного однокоренное наречие, тем самым разрушая эффект цитирования: «Отвратительно, чорт возьми! Отвратительно! *Слоеный пирожок*!» [17, т. 2, с. 103]. Примечательно, что курсивом в этом издании выделено только словосочетание «слоеный пирожок», которое точно повторяет перевод Минаева в «Школе жен» и воспринимается как автоцитата, чего нельзя сказать об отсылке к «Критике». Она остается немаркированной и не прочитывается.

Еще большие отличия присутствуют в Собрании сочинений из серии «Библиотека великих писателей». Лихачев в «Критике» дает такой перевод реплики маркиза: «Верно, я нахожу ее (комедию. — *С.П.*) гнусной, черт возьми, гнусной, до последней степени гнусной, именно что называется гнусной» [15, т. 1, с. 381]. Минский в «Версальском экспромте» передает эту строчку совсем другими словами, что не позволяет увидеть цитату: «Презренно! Черт побери! Презренно! Пирог кремом» [15, т. 1, с. 403]. Обратим внимание, что он предлагает и иной перевод «tarte à la crème» — «пирог кремом», — что также ослабляет переклички между тремя мольеровскими пьесами.

С точки зрения соответствия реплик маркизов в этих комедиях более удачными представляются переводы, включенные в издания советского периода. В Собрании сочинений 1935–1939 гг. самоцитирование просматривается отчетливо. Гиппиус в «Критике» переводит слова маркиза так: «Да, правда, я ее нахожу противной… Она, чорт возьми, противна до последней степени; противнее противного» [18, т. 2, с. 140]. В «Версальском экспромте» ему вторит Чернявский устами смешного маркиза Мольера: «<…> “Она, чорт возьми, противна! Противнее противного! Пирожок!” <…>» [18, т. 2, с. 191]. Переводчик не только точно воспроизводит фрагмент реплики из «Критики» и слово «пирожок» из «Урока женам», но и графи-

чески выделяет цитату кавычками. Он оставляет и комически окрашенный сравнительный оборот «противнее противного», введенный Гиппиусом в его переводе «Критики», но отсутствующий в оригинале.

Мольеровское самоцитирование с небольшим элементом избыточности сохраняется и в Полных собраниях сочинений 1960-х и 1980-х гг., где, напомним, переводчиком обеих теоретических комедий выступает Арго. В «Критике» маркиз характеризует комедию «Урок женам» следующим образом: «Да, это верно; по-моему, она противна, противна, черт возьми до последней степени, именно противна!» [16, т. 1, с. 611]. В «Версальском экспромте» смешной маркиз Мольер дословно повторяет эту часть реплики и слово «пирожок», причем, цитируемый текст вновь заключается в кавычки: «<…> “Пьеса противна, противна, черт возьми, до последней степени! Пирожок!” <…>» [16, т. 1, с. 646]. Арго удлиняет автоцитату за счет уточнения «до последней степени». У Мольера оно есть в «Критике», но опущено в «Версальском экспромте». Арго оставляет уточнение в обоих случаях.

В комедии «Версальский экспромт» есть еще одна авторская микроцитата из «Урока женам» — «honnêtes diablesses». В первоисточнике это словосочетание включено в монолог Кризальда, посвященный разоблачению надменности женщин-ханжей (д. 4, явл. 8): «Ces dragons de vertu, ces honnêtes diablesses, / Se retranchant toujours sur leurs sages prouesses» [23, t. 1, p. 458]. Персонаж выражает присущее Мольеру неприятие показной добродетели, которую он высмеивал на протяжении всего своего творчества. В «Уроке женам» драматург находит для этого оригинальную характеристику, основанную на соединении двух слов, отсылающих к противоположным этическим доминантам. Существительное «diablesse», однокоренное со словом «diable» («дьявол», «черт», «бес»), в XVII в. употреблялось только в переносном смысле и означало «нечестную, несносную женщину» [22]. Прилагательное «honnête», напротив, воспринималось как синоним добродетельного и честного человека [22]. В языке эпохи оно соотносилось с трудно переводимым на русский язык понятием «honnêteté», обозначавшим образцовый поведенческий кодекс, основанный на порядочности, добродетели и учтивости. Мольер, используя прилагательное «honnêtes» в сочетании с «diablesses», стремится передать показную и нарочитую добропорядочность определенной категории женщин, третирующих своих мужей без всяких на то оснований.

Не удивительно, что именно это словосочетание вспоминает госпожа Бежар в «Версальском экспромте» (явл. 5), когда вместе с другими дамами возмущается насмешками Мольера над поведением женщин, в частности над тем, что «ce méchant plaisant leur donne le titre d'honnêtes diablesses» [23, t. 2, p. 837]. Весь диалог превращается в образец того, как драматург высмеивает неоправданные преувеличения, с помощью которых недоброжелатели — от посетительниц светских салонов до литераторов — искажали смысл его пьес.

В русских переводах «Урока женам» и «Версальского экспромта» ироническая коннотация словосочетания сохраняется, но переводчики достигают этого эффекта разными средствами. Лихачев дает описательную конструкцию, состоящую из набора качеств: «Да-Да!.. Я знаю жен таких / — И привередливых, и вздорных, и сварливых / Строжайшей верности хранительниц ревнивых...» [15, т. 1, с. 361]. Остальные переводчики используют словосочетания, что в синтаксическом плане является точным соответствием французскому тексту. Они находят разные лексические аналоги мольеровской характеристике, но не воспринимают ее как автоцитату. Устрялов называет «honnêtes diablesses» «порядочными ведьмами» [17, т. 2, с. 108], Минский — «честными плутовками» [15, т. 1, с. 407], Арго — «благонравными чертовками» [16, т. 1, с. 652]. Исключением можно считать Собрание сочинений 1930-х гг. Гиппиус в «Уроке женам» предлагает «фурий безупречных» [16, т. 1, с. 573], меняя местами существительное и прилагательное. В реплике Климены из «Версальского экспромта» ему вторит Чернявский, но при этом сохраняет прямой порядок слов, присущий оригиналу: «...он (Мольер. — *С.П.*) вышучивает и добродетельнейших женщин; этот злобный шут называет их безупречными фуриями» [18, т. 2, с. 200]. Несмотря на разную структуру словосочетания в цитируемой и цитирующей пьесах, использование одних и тех же слов позволяет говорить о сохранении цитатной автоотсылки.

Таким образом, самоцитирование в «Критике “Урока женам”» и «Версальском экспромте» становится частью литературной полемики Мольера с его оппонентами и носит метатеатральный характер. Оно помогает драматургу отстоять его понимание задач комедии, заключающееся в высмеивании характерных пороков современной жизни, в широком использовании языковых средств для раскрытия образов, в демонстрации многогранных возможностей смеха.

В русских переводах авторские цитаты сохраняются не всегда и содержат неточности, имеющие отношение к общекультурному контексту, редуцирование которого обедняет понимание пьес великого комедиографа. В дореволюционных изданиях, особенно в первом, где были задействованы три переводчика, несоответствий и смысловых неточностей обнаруживается больше всего. Во втором собрании переводы Лихачева в полной мере перекликаются между собой, однако с ними совсем не соотносится перевод Минского. С точки зрения узнаваемости самоцитирования более удачными представляются переводы, включенные в полные издания пьес Мольера советского периода. Арго делает цитаты-автоотсылки опознаваемыми как в собственных переводах, так и (за единственным исключением) в тех случаях, когда сознательно ориентируется на Гиппиуса. Наиболее точным в плане воспроизведения мольеровских автоцитат можно считать Собрание сочинений 1935–1939 гг. под редакцией Смирнова и Мокульского. Думается, недавно прошедший 400-летний юбилей великого французского комедиографа является прекрасным поводом для публикации нового — первого в XXI в. — Полного собрания его сочинений, где все элементы автореференциальности, присутствующие не только в пьесах, но и в мольеровских стихотворениях, предисловиях, посвящениях и прошениях к королю, должны быть представлены русскоязычному читателю в полном объеме и откомментированы.

Список литературы

Исследования

1 *Андреев М.Л.* Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. 234 с.

2 *Бояджиев Г.Н.* Комментарии // *Мольер*. Полн. собр. соч.: в 4 т. М.: Искусство, 1965. Т. 1. С. 661–670.

3 *Гликман И.Д.* Мольер: Критико-биографический очерк. М.; Л: Худож. лит., 1966. 279 с.

4 *Павлова С.Ю.* Номинативные автоотсылки в комедиях Мольера // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8, № 3. С. 18–32. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-3-18-32

5 *Civardi J-M.* Les querelles dramatiques sont-elles un genre? // Cahiers du GADGES. Genres et querelles littéraires. 2011. № 9. P. 167–209. https://doi.org/10.3406/gadge.2011.943

6 *Dandrey P.* La guerre comique: Molière et la querelle de «L'école des femmes». Paris: Hermann, 2014. 425 p.

7 *Forestier G.* L'Impromptu de Versailles ou Molière réécrit Molière // Cahiers de la littérature du XVII[e] siècle. 1988. № 10. P. 197–217. https://doi.org/10.3406/licla.1988.1118

8 *Guichemerre R.* Molière imitateur de lui-même: la «retractatio» dans ses dernières comedies // Littératures. 1992. № 27. P. 45–59. https://doi.org/10.3406/litts.1992.1601

9 *Gutermann-Jacquet D.* Si les enfants qu'on fait se faisaient par l'oreille // Pipol Team. 2021. 30 juin. URL: https://www.pipol10.eu/2021/06/28/si-les-enfants-se-faisaient-par-loreille-deborah-gutermann-jacquet/ (дата обращения: 25.12.2023).

10 *Pelous J.-M.* Les métamorphoses de Sganarelle: la permanence d'un type comique // Revue d'histoire littéraire de la France. 1972. № 5–6. P. 821–849.

11 *Riffaud A.* La Critique de L'École des femmes. Notes // *Molière*. Œuvres complètes: en 2 vol. / sous la direction de G. Forestier et C. Bourqui. Paris: Gallimard, 2010. T. 1. P. 1379–1384.

12 *Riffaud A.* L'École des femmes. Notes // *Molière*. Œuvres complètes: en 2 vol. / sous la direction de G. Forestier et C. Bourqui. Paris: Gallimard, 2010. T. 1. P. 1358–1368.

Источники

13 Большой толковый словарь русского языка / сост. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1999. 1536 с.

14 *Макаров Н.П.* Полный французско-русский словарь. 1-е изд. СПб.: Тренке и Фюсно, 1904. 1145 с.

15 *Мольер*. Полн. собр. соч.: в 2 т. / под ред. С.А. Венгерова. СПб.: Брокгауз – Эфрон, 1912–1913. Т. 1. 620 с. Т. 2. 648 с.

16 *Мольер*. Полн. собр. соч.: в 4 т. / вступ. ст., коммент. Г.Н. Бояджиева. М.: Искусство, 1965–1967. Т. 1. 671 с. Т. 2. 531 с. Т. 3. 543 с. Т. 4. 419 с.
17 *Мольер*. Полн. собр. соч.: в 4 т. / под ред. П.И. Вейнберга, П.В. Быкова. СПб.: Т-во А. Ф. Маркс, 1913. Т. 1. 388 с. Т. 2. 388 с. Т. 3. 364 с. Т. 4. 354 с.
18 *Мольер*. Собр. соч.: в 4 т. / под ред. А.А. Смирнова, С.С. Мокульского. М.; Л.: Academia, 1935–1939. Т. 1. 715 с. Т. 2. 745 с. Т. 3. 834 с. Т. 4. 608 с.
19 *Ожегов С.И*. Словарь русского языка. 5-е изд. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1963. 900 с.
20 *Рабле Ф*. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Правда, 1991. 765 с.
21 Французско-русский словарь / сост. К.А. Ганшина. 8-е изд. М.: Русский язык, 1979. 912 с.
22 Dictionnaire de l'Académie française [en ligne]. 1 édition. 1694. URL: https://dictionnaire-academie.fr/article/A1T0054 (дата обращения: 28.12.2023).
23 *Molière*. Œuvres complètes: en 2 vol. / sous la direction de G. Forestier et C. Bourqui. Paris: Gallimard, 2010. T. 1. 1600 p. T. 2. 1760 p.

References

1 Andreev, M.L. *Klassicheskaia evropeiskaia komediia: struktura i formy* [*Classical European Comedy: Structure and Forms*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2011. 234 p. (In Russ.)

2 Boiadzhiev, G.N. "Kommentarii" ["Comments"]. Mol'er. *Polnoe sobranie sochinenii: v 4 t.* [*Collected Works: in 4 vols.*], vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965, pp. 661–670. (In Russ.)

3 Glikman, I.D. *Mol'er: Kritiko-biograficheskii ocherk* [*Molière. Critical and Biographical Sketch*]. Moscow, Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1966. 279 p. (In Russ.)

4 Pavlova, S.Iu. "Nominativnye avtootsylki v komediiakh Mol'era" ["Nominative Self-References in Moliere's Comedies"]. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovanii*, vol. 8, no. 3, 2023, pp. 18–32. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-3-18-32 (In Russ.)

5 Civardi, Jean-Marc. "Les querelles dramatiques sont-elles un genre?" *Cahiers du GADGES. Genres et querelles littéraires*, no. 9, 2011, pp. 167–209. https://doi.org/10.3406/gadge.2011.943 (In French)

6 Dandrey, Patrick. *La guerre comique: Molière et la querelle de "L'école des femme."* Paris, Hermann, 2014. 425 p. (In French)

7 Forestier, Georges. "L'Impromptu de Versailles ou Molière réécrit Molière." *Cahiers de la littérature du XVII[e] siècle*, no. 10, 1988, pp. 197–217. https://doi.org/10.3406/licla.1988.1118 (In French)

8 Guichemerre, Roger. "Molière imitateur de lui-même: la ‛retractatio' dans ses dernières comedies." *Littératures*, no. 27, 1992, pp. 45–59. https://doi.org/10.3406/litts.1992.1601 (In French)

9 Gutermann-Jacquet, Deborah. "Si les enfants qu'on fait se faisaient par l'oreille" [en ligne]. *Pipol Team*, 30 juin, 2021. URL: https://www.pipol10.eu/2021/06/28/si-les-enfants-se-faisaient-par-loreille-deborah-gutermann-jacquet/ (Accessed 25 December 2023). (In French)

10 Pelous, Jean-Michel. "Les métamorphoses de Sganarelle: la permanence d'un type comique." *Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 5–6, 1972, pp. 821–849. (In French)

11 Riffaud, Alain. "La Critique de L'École des femmes. Notes." Molière. *Œuvres complètes: en 2 vol.*, t. 1, sous la direction de G. Forestier et C. Bourqui. Paris, Gallimard, 2010, pp. 1379–1384. (In French)

12 Riffaud, Alain. "L'École des femmes. Notes." Molière. *Œuvres complètes: en 2 vol.*, t. 1, sous la direction de G. Forestier et C. Bourqui. Paris, Gallimard, 2010, pp. 1358–1368. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/LYXEEW
УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)5

ТРАНСФОРМАЦИЯ СИМВОЛИКИ «ГОРЫ/ХОЛМА» В «ПУТИ ПАЛОМНИКА» ДЖОНА БАНЬЯНА (XIX–XXI вв.)

© 2024 г. М.Р. Ненарокова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук; Российский университет дружбы народов, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 24 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 30 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-136-157

Статья выполнена по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.) «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации»

Аннотация: Статья посвящена анализу функционирования эмблем в тексте эпохи барокко и их эволюции в пересказах и адаптациях барочного текста в XIX–XXI вв. Материалом для исследования послужил аллегорический трактат Джона Баньяна «Путь паломника». Одним из частых элементов барочной эмблемы является элемент «гора/холм». В составе эмблемы, визуально-словесного образа, «гора/холм» исполняет роль многозначного слова. В каждом отдельно взятом контексте этот элемент получает новое значение. В баньяновском «Пути паломника» «гора/холм» занимает центральное место в нескольких эпизодах. Этот образ, имеющий отрицательную коннотацию, встречается три раза, имея значение «ад» или «вход в ад», причем в каждом из трех случаев читатель получает добавочную информацию, расширяющую его знание о предмете. Существительное «гора/холм», приобретая положительные коннотации, встречается в эмблемах, означающих покаяние и очищение от грехов. В адаптациях XIX–XXI вв. исчезает аллегоричность, изменяется словесная оболочка эмблемы, но сохраняется эмоциональная окраска эпизодов. Самой устойчивой эмблемой оказывается эмблема «покаяния», которая сохраняет свои основные элементы, пусть и в измененном виде.

Ключевые слова: эпоха барокко, барочное сознание, Джон Баньян, «Путь паломника», аллегоричность, эмблема, адаптация, детское чтение, жанр фэнтези, миссионерская литература.

Информация об авторе: Мария Равильевна Ненарокова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Российский университет дружбы народов (РУДН), ул. Миклухо-Маклая, д. 6, 117198 г. Москва, Россия. OCRID ID: https://orcid.org/0000-0002-5798-9468

E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru

Для цитирования: *Ненарокова М.Р.* Трансформация символики «Горы/Холма» в «Пути паломника» Джона Баньяна (XIX–XXI вв.) // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 136–157. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-136-157



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

TRANSFORMATION OF SYMBOLISM OF A "MOUNTAIN / HILL" IN JOHN BUNYAN'S *PILGRIM'S PROGRESS* (19TH–21ST CENTURIES)

© 2024. Maria R. Nenarokova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Peoples' Friendship University of Russia, Moscow, Russia
Received: March 24, 2024
Approved after reviewing: April 30, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: The work was financially supported by the grant from the Government of the Russian Federation (agreement no. 23-28-00989, 14.06.2022, implementation period 2023–2024) "English Classical Literature in World Culture: Receptions, Transformations, Interpretations."

Abstract: The article analyzes the functioning of emblems in the text of the Baroque era and their evolution in retellings and adaptations of the Baroque text in the 19th–21st centuries. John Bunyan's allegorical treatise *Pilgrim's Progress*, rightly called "emblematic theater" in the history of literature, is chosen as the material for the study. One of the frequent elements in the Baroque emblem is the "mountain/hill" image. As part of the emblem, the visual-verbal image "mountain/hill" is a polysemantic word. In each context, this element takes on a new meaning; its connotations can be both positive and negative. In Bunyan's *Pilgrim's Progress*, "mountain/hill" is central to several scenes. Acquiring a negative connotation, this image occurs three times in the meaning of "hell" or "entrance to hell." In each case, the reader receives additional information that expands his knowledge of the subject. The noun "mountain/hill" acquires positive connotations in emblems with the meaning of repentance and cleansing the personages from sins. The 19th–21st centuries' adaptations dissolve the allegorical nature of the emblem, destroy or reform its verbal envelope but preserve the emotional coloring of the episodes. The most sustainable emblem is the emblem of "repentance," which retains its basic elements, albeit in a modified form.
Keywords: Baroque era, Baroque consciousness, John Bunyan, *Pilgrim's Progress*, allegory, emblem, adaptation, children's reading, the genre of fantasy, missionary literature.
Information about the author: Maria R. Nenarokova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Professor, Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Miklukho-Maklaya St., 6, 117198 Moscow, Russia. OCRID ID: https://orcid.org/0000-0002-5798-9468
E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru
For citation: Nenarokova, M.R. "Transformation of Symbolism of a 'Mountain/Hill' in John Bunyan's *Pilgrim's Progress* (19th–21st Centuries)." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 136–157. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-136-157

«Путь паломника» и европейская эмблематическая традиция

Книга Джона Баньяна (John Bunyan 26 (1628–1688), в русской традиции — Беньян, также Буниан) «Путь паломника», увидевшая свет в 1678 г., является ярким примером барочного сознания, характерной чертой которого можно назвать «интенсивнейшую наглядность как направленность мысли» [6, с. 159], т. е. восприятие окружающего мира как серии посланий свыше, эмблем, объединявших в себе «образ, мысль и значение» [11, p. 152]. Эмблемы должны наставлять человека, определять его жизненный путь, предостерегать от ошибок. Человек эпохи барокко, видя в сочетании предметов обращенное к нему зашифрованное сообщение, и в создаваемых им текстах прибегал к такому же образу передачи информации. Слово, называющее вещи, события, действия, само становилось их символом, «словом-эмблемой» [14, p. 74], по выражению Питера Дейли, а слова-эмблемы, объединяясь в тексты, создавали среду, в которой постоянно происходило становление и разрушение визуальных образов. Визуальные образы складывались в аллегорические картины, причем ни один из элементов, входящих в эти аллегории, «не имел единого, сразу воспринимаемого значения, и ее богатство открывалось постепенно в своего рода мистическом созерцании, в котором различные части взаимно объясняли друг друга и передавали широкий спектр значений» [9, p. 78]. Оно зависело как от сочетания элементов, так и от того, что понимал под тем или иным образом читатель, опираясь на свой личный опыт и исходя из уровня своего образования. Аллегория стала одним из действенных средств передачи информации в традиции протестантизма, проникнув как в «элитарную культуру, так и в массовую» [22, p. 83].

Такая особенность барочных текстов сформировалась не случайно: течения протестантизма, возникшие в результате Реформации, проповедовали отказ от священных изображений в пользу Слова, хотя и от визуальных образов протестанты не отказывались. Как самостоятельное художественное явление соединение изображений и надписей происходило уже с начала 20-х гг. XVI в. Тем не менее, основной упор делался на словесные «символы» [10, p. 45] протестантизма. Так, известно, что Мартин Лютер предписывал своим последователям украшать дома цитатами из Священного Писания, чтобы библейские тексты постоянно находились перед глазами членов их семей, и даже класть листки бумаги с выдержками из Библии в сумки, с которыми дети ходили в школу [10, p. 45]. «Буква за буквой Слово Божие запечатлевает в сердце образ (*Bild*) Самого Себя, и именно это позволяет нам правильно понять, что на самом деле говорит Слово», — писал Лютер (цит. по: [10, p. 47]). Слово становилось эмблемой, символическим образом и могло заменять собой образ визуальный: в протестантских церквях вместо икон и статуй святых на стенах появлялись тексты, «вместо портретов святых стены были повсюду покрыты [священными] надписями» (цит. по: [10, p. 46]). Поскольку слово воспринималось как адекватная замена изображения, как эмблема, передающая абстрактные идеи, то и в текстах, создаваемых носителями барочного, аллегорического сознания, естественным стало появление «слов-эмблем» [14, p. 74], или «словесно-образных форм» [6, с. 146], которые бытовали в двух видах — и как элементы произведения, и в то же время как отдельный жанр эмблемы.

В XVII в. и позже создавались сборники эмблем, не сопровождавшихся изображениями, так называемые emblemata nuda — «голые эмблемы» [1, с. 125], например «Придворные эмблемы» Яна-Конрада Румелия [31] или достаточно поздние «Эмблемы августейшего императора Иосифа I» [30], причем «описательная часть полностью заменяла изобразительную и даже делала ее необязательной» [1, с. 125]. Однако, как правило, эмблема, как пример жанра, состояла из двух или трех частей: это было сочетание изображения и его толкования в первом случае и сочетание девиза, изображения и толкования — во втором. Даже если визуальный образ наличествовал, толкование его можно было бы охарактеризовать как словесно-образную форму, поскольку читатель, знакомясь с подобным толкованием, созерцал описанное словами в своем воображении. Примером такой словесно-

образной формы может послужить текст, сопровождающий изображение в сборнике эмблем, созданном в 1650 г. Уильямом Маршаллом, современником Дж. Баньяна:

> Широкая река, волны которой впадают в море, виднеющееся вдали, по обе стороны реки видны берега. На левом берегу расположены хозяйственные постройки и скот. Вдалеке плывет рыбацкая лодка. На переднем плане лодка перевернулась, и весло, шляпу и пловца уносит вниз по течению. Пловец восклицает: «Увы, какой берег выбрать?» [15, p. 350].

При том, что перед читателем развертывается совершенно реалистическая картина, у нее есть и аллегорический смысл, раскрывающийся во включенном в описание небольшом стихотворении: «Какую Веру выбрать, когда Смерть постучится в его Дом?» [15, p. 350].

Если мы обратимся к эмблеме не как к тексту, составленному по требованиям определенного жанра, а как к неотъемлемой составляющей словесной ткани текста, то эмблема перестает быть «семиотической единицей “emblema triplex”» и может рассматриваться «как определенный дискурс» [3, с. 40], который предполагает не только, с одной стороны, «визуализацию слова и возникновение ментального образа» [4, с. 107], но и «создание совершенно новой семантической рамки, оригинального или неожиданного смысла привычных контекстов» [4, с. 107–108]. Соединение знакомых предметов в новое сочетание становится «определенным способом презентации или коммуникации нравственных общих мест, доктринальных или эзотерических принципов, а также философских идей» [3, с. 40].

В работах зарубежных и отечественных исследователей не раз делалась попытка описать бытование эмблем в художественном тексте, причем объяснение этого сложного процесса на протяжении многих лет происходит при помощи метафор. Так, А.В. Михайлов пишет об «эмблематической стихии» текста [6, с. 159], в которой «стремительно зарождаются и сменяют друг друга эмблемы» [6, с. 159], и это наблюдение повторяется у Дж. Элкинса, описавшего процесс смены одной эмблемы другой: «...эмблемы скорее тают, чем продолжают кристаллизоваться» [18, p. 1], складываясь при этом в «эмблематическое пространство» [20, p. 7], согласно Т. Кубиковскому.

Баньяновский «Путь паломника» представляет собой именно такой текст: в тексте книги эмблемы, не до конца сложившиеся, сменяются новыми эмблемами, подчас включающими в себя элементы, которые читатель встречал ранее. В новом контексте меняется значение прежде использовавшегося элемента эмблемы, и от читателя требуется ««интуитивное понимание и выдвижение предположений о других возможных значениях» знакомых предметов [10, p. 77]. По мнению Д. Боргоньи, «значения символической композиции были потенциально бесконечны» [13, p. 76], и читатель должен был испытывать интеллектуальное «удовольствие от интерпретации эмблем» [12, p. 76], от «реконструкции возможных значений» [12, p. 76]. Таким образом, по наблюдениям Е.Г. Григорьевой, реализуется функция эмблемы как особого механизма, «направленного на обучение процессу интерпретации и приводящий к созданию готового блока культурной памяти» [2, с. 90]. Постоянная смена образов позволяет П. Дейли охарактеризовать некоторые части «Пути паломника» как «своего рода эмблематический театр, посвященный серии эмблематических картин» [14, p. 79], но эту характеристику можно отнести и ко всей книге.

Стоит отметить, что как в естественном языке слово, так и в визуальном языке эмблем каждый элемент: предмет, человек, животное или птица, детали пейзажа — становится многозначным. Встречаясь в разных сочетаниях, аналогичных контекстам употребления слов, элемент эмблематического языка подвергается «непрерывности аллегорического толкования» [3, с. 143], символизируя подчас противоположности. Таков элемент «гора/холм», который довольно часто можно найти в барочных эмблемах [5, p. 147–150]. Гора или горы являются и центром эмблемы, и частью фона, становясь деталью пейзажа и добавляя нюансы в общее значение эмблемы. Так, например, в сборнике эмблем Дж. Витера «Собрание эмблем старых и новых» [37], хорошо известном Баньяну, горы можно увидеть не только в составе эмблематических изображений, но и на титульном листе. Витеровский сборник открывается изображением пейзажа, в котором центральное место занимает гора с двумя вершинами: у ее подножия растет лес, а по самой горе к одной из вершин проложена узкая извилистая тропа, и путники выбирают, карабкаться ли им к вершине по бездорожью или воспользоваться уже проложенной дорогой [37, p. 1]. И в баньяновском «Пути паломника» Христианину приходится путешествовать по труднопроходимым

местам, даже подниматься по почти отвесным горным склонам, поэтому в тексте книги можно выделить три эпизода, включающих в себя описание горы, причем образ горы должен восприниматься символически.

Современникам Баньяна не составляло труда расшифровать послания писателя, поскольку, по наблюдению Дж. Маннинга, «различные <…> подсказки» [21, p. 86] помогали правильно интерпретировать важную для них информацию. Однако жизнь эмблемы ограничивалась эпохой барокко, и авторы поздних переделок и адаптаций стояли перед нелегким выбором: сохранять ли в своем тексте аллегорические образы Баньяна и если сохранять, то каким образом. Эволюция эмблематического элемента «гора/холм» помогает понять процесс сохранения и/или трансформации аллегорических образов в версиях «Пути паломника» XIX–XXI вв.

«Холм/гора» как символ с отрицательными коннотациями

Как следует из названия, «Путь паломника» рассказывает о путешествии, причем о путешествии духовном, целью которого становится Небесный град, Новый Иерусалим, и это путешествие продолжает литературную традицию, начатую еще Эдмундом Спенсером в его эпической поэме «Королева фей». Отважные рыцари, как и спустя столетие баньяновский Христианин, странствуют по воображаемой стране, которая во многом похожа на реальную вселенную: эльфийскую страну пересекают дороги, по ней текут реки, она покрыта густыми лесами. Героям Спенсера приходится и спускаться под землю, и преодолевать горы и холмы, чтобы однажды побывать «на Холме Созерцания, откуда достойным открывается вид на парящий в небе Новый Иерусалим» [7, с. 104]. Поскольку «Королева фей» была задумана и создана как развитая аллегория, «благодаря многозначности образов, недосказанности некоторых аллегорий, затемненности своих метафор-кончетто, Спенсер предоставляет читателям свободу в толковании его поэмы» [7, с. 160]. Каждый элемент этой аллегории в определенном контексте приобретает новое значение. Так, холм/гора у Спенсера относятся к «благим пространствам» [7, с. 161]: это и любовь, и богосозерцание, и подкрепление физических и духовных сил. Создавая свои «дискурсивные эмблемы» [3, с. 38], Баньян одновременно и следует традиции Спенсера, и ориентируется на богословские взгляды своего времени.

Впервые элемент «холм/гора» находим в самом начале книги, где описывается встреча Христианина с Мудрецом-Мирским [27]. Видя одинокого путника, Мудрец-Мирской заговорил с ним и порекомендовал более легкий и быстрый путь избавления от бремени за плечами, чем долгое и опасное путешествие к Сияющему Граду. По его словам, Христианину нужно было лишь дойти до деревни Нравоучение и найти «господина по имени Законность... он помогает людям избавляться от бремени, подобному» [27, с. 41] тому, которое отягощало Христианина. Свернув с предписанного ему пути, Христианин приближается к горе. В оригинале здесь употреблено слово *hill* — «естественное возвышение, не столь каменистое и высокое, как гора», т. е. скорее высокий холм. Однако «холм казался таким высоким, и также тот склон его, который был рядом с дорогой, так сильно нависал над ней, что Христианину было страшно идти дальше, чтобы холм не обрушился ему на голову»[1] [28, p. 17]. Баньян указывает еще одну особенность этого зловещего холма: «Холм озарялся вспышками пламени»[2] [28, p. 17], что еще больше испугало Христианина.

Ближе к концу повествования огнедышащий холм появляется снова, но теперь Христианин, а вместе с ним и читатель готовы получить объяснение этого пугающего явления:

> ...Пастыри привели их в другое место, внизу, где была дверь в склоне холма, и они открыли эту дверь и попросили Христианина и его спутника заглянуть туда. По этой причине они заглянули внутрь и увидели, что за дверью было очень темно и пахло дымом; им также показалось, что они слышат грохочущий звук, как если бы звук огня, и крик мучимых, и что они обоняли запах серы. Тогда спросил Христианин: «Что это значит?» Пастыри ответили: «Это кратчайший путь в ад»[3] [28, p. 99–100].

1 ...it seemed so high, and also that side of it that was next the wayside, did hang so much over, that Christian was afraid to venture further, lest the hill should fall on his head

2 There came also flashes of fire out of the hill.

3 ...the Shepherds had them to another place, in a bottom, where was a door in the side of a hill, and they opened the door, and bid them look in. They looked in, therefore, and saw that within it was very dark and smoky; they also thought that they heard there a rumbling noise as of fire, and a cry of some tormented, and that they smelt the scent of brimstone. Then said Christian, What means this? The Shepherds told them, This is a byway to hell...

Чуть позже в повествовании снова появляется «дверь, которую они видели в склоне холма»[4] [28, p. 102], и Баньян показывает, как она используется по назначению: «семь диаволов»[5] [28, p. 102] несут к ней связанного грешника, чтобы отправить его в преисподнюю.

Баньян постепенно раскрывает смысл образа холма, озаренного вспышками пламени, добавляя информацию по мере того, как читатель, путешествующий вместе с Христианином в процессе чтения книги, возрастает духовно и может осознать, что его ждет, если он свернет с истинного пути: «…нечестивые, не знающие Бога и не повинующиеся Евангелию Иисуса Христа, будут брошены на вечные муки и наказаны вечной погибелью лица Господа и славы силы Его» (Глава XXXIII, «О Страшном суде») [36].

Связь эмблематического элемента «холм» и адских мук, которая отчетливо прослеживается у Баньяна, легко могла быть понята его современниками, поскольку она поддерживалась протестантской религиозно-философской традицией. Так, старший современник Баньяна Роберт Персонс (1546–1610) полагал, что поверхность земли является естественной границей между миром людей и преисподней, и точно таких же взглядов придерживался французский богослов и писатель Жан-Пьер Камю (1584–1652) [23, p. 51]. Философ-платоник Джозеф Гленвилл (1636–1680) представлял себе землю как полую сферу, внутри которой находится система пещер для грешников, где они заключены навечно в соответствии с тяжестью их прегрешений: «…одни [отправляются] только в верхние темницы, другие в темницу, а некоторые в самый невыносимый ад, в огненную бездну»[6] [26, p. 299]. С Гленвиллом был согласен и платоник Генри Мор:

> Души будут естественным образом перенесены в такие места и связаны с таким обществом, которое наиболее соответствует их природе; и они будут так же четко разделены той Вечной Справедливостью, которую Бог так глубоко внедрил в самую существенную ткань Вселенной, как человеческие

4 the door that they saw on the side of the hill

5 seven devils

6 ...some only into the *upper prisons,* others to the *Dungeon:* And some to the most intolerable *Hell,* the *Abyss* of fire.

законы распоряжаются людьми среди нас, отправляя одних в тюрьмы, других в чумные дома, а других в судилище[7] [25, p. 299].

В этом контексте вулканы с их огнедышащими жерлами, раскаленной лавой, напоминающей апокалиптическое «озеро огненное, горящее серою» (Отк. 19: 20), со зловонными испарениями, считались входами в преисподнюю. Одной из книг, распространявших подобные взгляды, был трактат английского врача и астролога Уильяма Каннингема «Космологическое стекло, содержащее приятные принципы космологии, географии, гидрографии или навигации»[8] (ок. 1559 г.), который, описывая исландский вулкан Геклу, упоминал «пробуждающие жалость звуки и шумы»[9] (цит. по: [23, p. 52]), доносящиеся из жерла вулкана. Эти страшные звуки, по мнению Канингема, издавали «души мужчин и женщин»[10] (цит. по: [23, p. 52]), терзаемых в аду. Похожую картину читатель наблюдает и у Баньяна.

«Путь паломника», третья по востребованности книга англоязычной культуры после Библии Короля Иакова и драматургии Шекспира [17, p. 2], быстро вошел в круг чтения не только взрослых, но и детей. Однако уже к началу XIX в. язык книги устарел и даже воспринимался как «грубоватый» [19, p. 101]. По мнению одного из издателей книги, Джона Гилпина, чтобы сохранить книгу привлекательной для читателей, необходимо было изменить правописание Баньяна на более современное и исправить «неотделанности стиля» [19, p. 101]. Сложный мир баньяновых аллегорий также постепенно становился непонятным читательской аудитории. Со второй половины XIX в. предпринимались попытки адаптировать текст «Пути паломника» к требованиям Нового времени. При этом изменялась и образность книги.

Первым автором, переработавшим текст Баньяна для детей, была Хелен Луиза Тейлор (1818–1885), английская религиозная писательница,

7 Souls will be naturally conveyed to such places and be associated to such company as is most congruous to their Nature; and will be as distinctly sorted by that Eternal Justice that God has so deeply ingrafted in the very essential contexture of the Universe, as humane laws dispose of persons with us, sending some to Prisons, some to Pest-houses, and others to the *Prytaneum.*

8 The cosmological glasse conteiyng the pleasant principles of cosmologie, geographie, hydrographie, or navigation.

9 miserable sounds and noises

10 soules of men & women

катехизатор. Сохранив, хотя и упростив сюжет и композицию книги, она постаралась убрать или заменить все детали текста, которые могли бы вызвать страх и другие отрицательные эмоции у маленьких читателей. Тема преисподней и сурового наказания грешников была практически удалена из книги, и гора/холм как эмблематический элемент потеряла свое символическое значение. Тейлор сохранила эпизод, в котором маленький Христианин по совету Мирского[11] [35, p. 20] (имя этого персонажа упрощено) устремляется в безымянную деревню. В описании тропы и нависающего над ней холма для Тейлор важна эмоциональная окраска: Христианин «никогда прежде не видел чего-либо более ужасного, чем эта тропа»[12] [35, p. 21]. Холм приобретает черты горы: «массивное, каменистое естественное возвышение», его склоны «очень неровные»[13] [35, p. 21], «и большие камни, нависавшие над дорогой, казалось, вот-вот упадут»[14] [35, p. 21]. Из символического пейзаж превращается в реальный, причем Тейлор сохраняет важную деталь, входившую в описание холма у Баньяна, «языки пламени, вырывающиеся наружу между камнями» [35, p. 21], но подчеркивает, что они существуют лишь в мыслях Христианина: он «вообразил»[15] [35, p. 21] их. Упоминание об аде исчезает и из беседы Христианина и Верного с Пастырями, но связь между эпизодами, существовавшая у Баньяна (языки пламени), выражена сходством реалистического пейзажа: «Огромные черные камни нависали над тропой…»[16] [35, p. 127]. Маленькие путники сделались «задумчивы»[17] [35, p. 127], и результатом раздумий стало осознание дважды преподанного урока. Если в начале своего путешествия маленький Христианин еще не мог осознать, для чего в его жизни происходят какие-то события, то, пройдя большую часть пути, он уже способен понимать аллегорические смыслы: «…теперь мы и вправду будем очень заботиться о том, чтобы не сворачивать с Царского Пути»[18] [35, p. 127].

11 Wordly
12 …had never before seen anything so terrible as that path…
13 very rugged
14 and the rocks hung over the road, and looked just ready to fal
15 fancied
16 Great black rocks hung over the path
17 thoughtful
18 now we shall be very careful indeed about keeping in the Way of the King

Книга Тейлор переиздавалась в течение всего XX в., оставаясь в круге чтения современных детей и сохраняя, таким образом, наследие Баньяна в англоязычной культуре. Однако глобальные перемены в мировой культуре, появление и развитие новых литературных жанров потребовали создания новой языковой оболочки для «Пути паломника» и даже некоторых изменений сюжета. Начало XXI в. ознаменовалось появлением двух пересказов Баньяновой аллегорической повести.

Книга Стивена Джеймса (род. 1969), современного американского писателя, автора довольно популярных триллеров, написана в жанре фэнтези и опубликована в 2012 г. Автор «перевоображает» классическое произведение, о чем говорится в подзаголовке к книге: на обложке читатель обнаруживает название-пересказ: «В поисках Целестии. Перевоображение “Пути паломника”». Дэвид Харакал также создал новую версию книги, но перенес действие в современную реальность — в Америку XXI в. По канве XVII в. развивается история, в которой все же сохраняются отсылки к оригиналу, но эмблематическая составляющая текста практически сведена к нулю. В эпизодах, которые замещают анализируемые отрывки исходного текста, сохраняется, однако, общее настроение тревоги, страха.

В книге Джеймса путь героя проходит в горах, и ему приходится свернуть с правильного пути, потому что его посох упал с обрыва. При том, что герой путешествует в горах, а не на равнине, сами горы не описываются. Однако фрагмент, соответствующий баньяновскому эпизоду, рассказывающему, как герой удаляется от дороги к Тесным Вратам, изобилует словами и фразами, имеющими негативную эмоциональную окраску: спуск героя с обрыва был «затруднительным и медленным»[19] [32, p. 36], голос встретившегося ему охотника «вовсе не звучал так же дружелюбно, как прежде»[20] [32, p. 36], в сгущающейся тьме раздавалось сначала «тявканье собак»[21] [32, p. 36], затем «отдаленный лай волкодавов»[22] [32, p. 37]. Герой ощутил время действия как «страшное мгновение»[23] [32, p. 37]. Все, что осталось от исходного эпизода, написанного около трех с половиной столетий назад, укладывается в одно предложение: «Я ощутил, что мир, который чуть раньше днем

19 awkward and slow
20 His voice didn’t sound nearly as friendly
21 the sound of dogs yelping
22 The distant braying of wolfhounds
23 a chilling moment

казался мне таким обширным и прекрасным, стал угрожающим и несущим гибель»[24] [32, p. 37].

Если у Джеймса сами действия героя символичны (ему приходится свернуть с тропы и спуститься вниз по склону крутой горы), то Харакал помещает своих героев в ситуацию, весьма приближенную к повседневной реальности: семья Пилгримов, путешествуя не пешком, как герои более ранних пересказов «Пути паломника», а на внедорожнике, «сворачивает с главного шоссе»[25] [33, p. 29], чтобы добраться до дома старинного приятеля мистера Пилгрима, пастора Законность. Ничто в окружающем мире не выглядит пугающим или зловещим, пасторский дом производит впечатление «скромного и ухоженного»[26] [33, p. 29], и снова лишь эмоциональная составляющая дает читателю понять, что герои находятся в опасности — если не в физической, то в духовной. Ни мистер Пилгрим, ни его жена, ни дети не могут объяснить себе, почему они «не могут набраться храбрости, чтобы только постучать в дверь»[27] [33, p. 30], почему они испытывают чувство «стыда и вины»[28] [33, p. 30]. Как и в исходном тексте, герои чувствуют облегчение, возвращаясь на предназначенный им путь.

«Холм/гора» как символ с положительными коннотациями

Элемент «холм/гора» встречается и в других контекстах. Так, Христианин, покинув гостеприимный дом Толкователя, достигает «места, несколько поднимающегося»[29] [28, p. 31], т. е. невысокого холма, на котором «стоял Крест, а немного ниже, в подножии холмика, была Гробница»[30] [28, p. 31]. Оба элемента словесной эмблемы участвуют в создании аллегорической картины. Как только Христианин поднялся на холмик, «его ноша отделилась от его плеч и спала с его спины, и начала, кувыркаясь, падать, и продолжала так падать, пока не достигла входа в Гробницу, куда она и упала...»[31] [28, p. 31].

24 The world that had seemed so broad and beautiful to me earlier in the day began to feel wicked and threatening.
25 turned off the main road
26 modest, well-kept home
27 cannot even muster the courage to go knock on the door
28 Shame and guilt
29 place somewhat ascending
30 stood a cross, and a little below, in the bottom, a sepulchre
31 ...his burden loosed from off his Shoulders, and fell off from his back; and began to tumble;

Смысл аллегории был понятен современникам Баньяна: обращаясь к Богу, человек раскаивался и освобождался от бремени грехов. Интересно, что, по мнению Баньяна, выраженному в образной форме, ноша Христианина упала внутрь Гробницы, т. е. возвратилась к праотцу Адаму, к тому человеку, по причине непослушания которого в мир вошли смерть и грех. Если обратиться к эмблематической традиции, то окажется, что изображение Креста в эмблемах встречается крайне редко. Крест на невысоком пригорке изображен на эмблеме в сборнике Джорджа Уитера «Собрание эмблем, древних и новых» [37, p. 75], однако значение самой эмблемы не совпадает с тем смыслом, который вкладывает в сочетание элементов (Крест, пригорок, Гробница) Баньян. С другой стороны, изображение Распятия Христова является одним из распространенных сюжетов алтарных образов в западноевропейских церквях, в том числе и в английских. Согласно церковному преданию, у подножия небольшого холма, Голгофы, где был распят Христос, находилась могила Адама. Самое раннее упоминание о традиции, связывающей место захоронения Адама с Голгофой, можно найти в «Комментариях к Евангелию от Матфея» греческого философа и богослова Оригена (185–253) [26, p. 4–5], а с IX в. в западноевропейской иконографии появился обычай изображать в сцене Распятия небольшую пещеру с черепом и костями [8, p. 130].

В своем пересказе Тейлор сохраняет этот эпизод практически без изменений, называя «возвышенное» место «пригорком» или «холмиком»[32] [35, p. 34], но убирает упоминание о Гробнице: когда Христианин «обернулся, чтобы посмотреть, что с ней случилось, он обнаружил, что его ноша исчезла» [35, p. 34–35].

Переписывая баньянову книгу в жанре фэнтези, Джеймс пользуется тем, что изначально повествование было оформлено в виде сна. Это позволило писателю переместить эпизод из сна рассказчика, который представлял собой некую реальность, хоть и выдуманную, как это было у Баньяна, в сон главного героя, подростка по имени Кадин. Во сне Кадин видит необыкновенное Дерево, «широко раскинувшее ветви… гибкое, подобно иве, и прекрасное»[33] [32, p. 49].

and so continued to do, till it came to the mouth of the Sepulcher, where it fell in…

32 a little hill

33 wide-branched… willowy and fair

> На краю холма под ветвями дерева, зиял зев темной пещеры. Из пещеры доносились низкие шипящие звуки, как если бы она была обиталищем огромного змея или дракона[34] [32, p. 50].

Сохраняя упоминание о Гробнице Адама как о необходимом элементе символической картины, Джеймс обыгрывает еще одну легенду, связанную с Голгофой: Древо, из Которого был вырублен Крест, выросло над могилой Адама [8, p. 130]; во время казни Крест был омыт кровью Христа. Кадин «мог видеть еще больше крови, которая сочилась из коры этого странного Дерева, собираясь в лужицы на земле»[35] [32, p. 51]. Сохраняется у Джеймса и мотив падения бремени грехов в Гробницу, однако акцент делается на Крестной Жертве Христа, которая изображается аллегорически: ветвь Древа избавила Кадина от «несущей заразу опухоли»[36] [32, p. 51] — символа греха, которую он ощущал у себя на шее и которая, отломившись, «упала в пещеру, как если бы отрубленная невидимым топором»[37] [32, p. 51]. Проснувшись, герой обнаруживает, что мучившая его болезненная опухоль исчезла.

Харакал перерабатывает этот эпизод в реалистическом ключе: его герои, семейство Пилгримов, отправившихся в Небесный град на внедорожнике, названном ими «Колесница», добралось до единственного места на узкой дороге, «где можно было съехать на обочину и припарковаться»[38] [33, p. 49]. В описании этого места сохранены все элементы эмблемы, но благодаря контексту оно лишено аллегоричности: «Они подъехали к маленькой, но крутой горке, на вершине которой стоял крест, а у подножия находилась открытая могила»[39] [33, p. 49]. Автор постоянно подчеркивает, что груз грехов, которые герои его пересказа несут в рюкзаках, увеличился: по словам Христианы, жены мистера Пилгрима, она ощущает себя «еще более отягощенной бременем за плечами»[40] [33, p. 49], когда думает о своих личных недостатках и о недостатках всей семьи; движения Христианина стали неуклюжими (он

34 On the edge of the hill beneath the branches of the tree, the mouth of a dark cave gaped open. Deep hissing sounds rose from the cave as if maybe it was the home of a great serpent or dragon.

35 could see more blood oozing from the bark of this strange tree, pooling on the ground

36 infectious tumor

37 fell into the cave as if it had been chopped of it by an invisible axe

38 there was a place to pull off the road and park

39 They came to a small but steep hill with a cross at the top and an open grave at the bottom.

40 even more burdened

«неуклюже двигался»[41] [33, p. 50]), а Любезность, новый знакомый Пилгримов, выбрался из машины, «сражаясь со своими увесистыми грузами»[42] [33, p. 50]. Все вместе герои «с трудом потащились»[43] [33, p. 50] вверх по склону. Освобождение от бремени грехов произошло не раньше, чем герои, встав на колени, помолились. Только после произнесения молитвы случилось чудо:

> Прежде чем они поняли, что произошло, лямки каждого рюкзака, наполненного грехами, лопнули. Рюкзаки покатились по склону горки в открытую могилу. Никто из путешественников никогда больше их не видел[44] [33, p. 50].

Как видим, текст Баньяна сохранился почти без изменений, но был разделен на две части, по стадиям действия, и окружен новонаписанным текстом, полностью снимающим аллегоричность эпизода. Кроме того, стилистически маркированное существительное *sepulcher* — «гробница», отсылающее читателя к реалиям Священной истории, заменено на нейтральное *grave* — «могила», что также лишает текст символической глубины.

Существительное «гора/холм» встречается еще в одном значимом для развития сюжета эпизоде, который отделен от эпизода с Крестом всего двумя страницами текста: в баньяновском «Пути паломника» Христианин приходит к подножию очень крутой горы (у Баньяна это *hill*), на которую настолько трудно взбираться, что герой «от бега перешел к ходьбе, а от ходьбы к карабканью на четвереньках по причине крутизны этого места»[45] [28, p. 35]. Место это называлось «холм/гора Трудность» [28, p. 35]. Поскольку «Путь паломника» является аллегорией духовного пути человека, можно предположить, что после покаяния и осознания тех грехов, которые христианин может вспомнить, нужен еще один этап духовного роста, а именно: очищение души от забытых грехов и осознание того, что необходимо быть бдительным, чтобы не возвратиться к прежнему греховному состоянию. Визуальным соответствием

41 lumbered
42 struggling with his own weighty burdens
43 trudged
44 Before they realized what was happening, the straps on each sin-filled bag snapped. The packs rolled down the hill into the open grave. None of them saw his or hers again.
45 fell from running to going, and from going to clambering upon his hands and his knees, because of the steepness of the place

«горе Трудность» могут послужить эмблемы из сборника Уитера, известного Баньяну, на которых изображен человек, либо с трудом поднимающийся на крутую гору [37, p. 11], либо стоящий на ее вершине [37, p. 170]. В последнем случае даже девиз эмблемы по смыслу соответствует эпизоду из «Пути паломника»: «Мы тогда обрели вернейшую опору, / Когда Один лишь Бог становится нашей Надеждой»[46] [37, p. 170]. Еще одной параллелью становится эмблема из сборника Иоахима Камерария, на которой изображена гора. На вершине горы находится лестница, устремленная в небо. Девиз этой эмблемы гласит: «Наше жительство на небесах»[47] [29, p. 12]. Даже если сборник Камерария вышел в свет позже публикации «Пути паломника», он отражает предание, сложившееся на Британских островах еще в ранее Средневековье и позже усвоенное всей Католической Церковью. Согласно житию св. Патрика, написанному монахом Жосленом из аббатства Фернесс в графстве Ланкашир между 1180–1185 гг., местом, где можно было очиститься от всех грехов, была гора Кроа-Патрик в графстве Мейо, в Ирландии: «…святой Патрик поднялся на вершину этой горы и провел там сорок дней Великого поста в посте и молитве» [25, p. 15]. Этот благочестивый обычай быстро распространился среди верующих и у ирландских католиков жив до сих пор [26, p. 160]. Поскольку жития св. Патрика были известны не только на Британских островах, но и в Европе, образ горы, подъем на которую приводит к полному очищению души от грехов, проник в литературную традицию, в «народный средневековый роман» [16, p. 61] и нашел окончательное воплощение в «Божественной комедии» Данте [16, p. 61]. При том, что Баньян был яростным противником католицизма, разрыв между старой католической культурой и протестантским мировоззрением произошел столь недавно, что появление «холма Трудность» в «Пути паломника» не удивительно.

При переработке текста баньяновой книги элемент «гора/холм» претерпел значительные изменения, хотя структура эпизода, неотъемлемой частью которой он является, сохранена: «герой с трудом поднимается по крутому склону» — «герой отдыхает и теряет бдительность» — «герой возвращается за утерянным пропуском в Небесный град». Так, Тейлор, употребляя существительное *hill*, сосредоточивается на описании тропы, по которой приходится идти маленькому Христианину: «Тропа была покрыта

46 We then have got the surest prop, / When God, alone, becomes our Hope.

47 Nostrum politeuma in coelis

шершавыми булыжниками и острыми осколками камня, которые ранили его ноги, и становилась все круче и круче, так что пришлось ползти на четвереньках»[48] [35, p. 44]. Герой Джеймса видит перед собой «высокую гору (*mountain*), самую высокую»[49] [32, p. 77], которую когда-либо он видел. Семейство Пилгримов в пересказе Харакала подъезжает к *hill* — «холму», причем в тексте сохраняется идея нелегкого подъема, но автор заменяет существительное *difficulty* — «трудность», которое воспринимается читателем как название горы, имеющее символический смысл, на прилагательное *difficult* — «трудный, сложный»: путешественники «заехали на парковку, где был знак, гласящий: "Впереди трудная для подъема гора"»[50] [33, p. 57]. Название горы, укорененное в старинной духовной христианской практике, становится дорожным знаком, реалией современной американской жизни (ср. *Steep hill ahead* — «Крутой холм впереди» [34]), и только общий контекст произведения позволяет дорожному знаку обрести добавочное символическое значение, стать вехой на духовном пути героев.

На примере элемента «гора/холм» можно проследить, каким образом эмблема как воплощение барочного сознания функционировала в текстах своей эпохи и, принадлежа ей, не могла оставаться неизменной в более поздние времена. «Гора/холм» в составе визуально-словесного образа исполняет роль многозначного слова и в каждом отдельно взятом контексте получает новое значение, причем его коннотации могут быть как положительными, так и отрицательными. Из трех словесных эмблем, включающих в себя элемент «гора/холм», наиболее устойчивой оказывается аллегория покаяния, которая практически в неизменном виде с точки зрения словесного оформления сохраняется как в пересказе XIX в., так и в гораздо более основательно переработанных текстах XXI в. При том, что авторы XXI в. стремятся создать либо совершенно фантастический, либо совершенно реалистический мир в своих переделках «Пути паломника», они не могут избежать аллегоричности, облекая идеи Баньяна в новую, подчас очень неожиданную форму, понятную современной читательской аудитории.

48 It was covered with rough stones and sharp pieces of rock, which hurt his feet, and it became steeper and steeper as he went on, until at last he was obliged to creep along upon his hands and knees.

49 a high mountain, the highest

50 polled into a parking lot with a sign which read: "Difficult hill ahead."

Список литературы

Исследования

1 *Артемьева Т.В.* Визуализация философских понятий и концептов в российской интеллектуальной культуре эпохи Просвещения // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18, вып. 4. С. 121–134.

2 *Григорьева Е.Г.* Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. М.: Водолей Publishers, 2005. 232 с.

3 *Зеленин Д.А.* Дискурсивная эмблема как теоретическая проблема барочной литературы (на материале романа А. д'Обинье «Приключения барона де Фенеста») // Новый филологический вестник. 2020. № 1 (52). С. 37–49. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00003

4 *Зеленин Д.А.* Эмблематика и исцеление от меланхолии в «Анатомии меланхолии» Р. Бёртона // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 104–129. https:// doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-104-129

5 *Махов А.Е.* Эмблематика: макрокосм. М.: Intrada, 2014. 600 с.

6 *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.

7 *Халтрин-Халтурина Е.В.* «Королева фей» Эдмунда Спенсера: художественная топография. М.: ИМЛИ РАН, 2021. 288 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0655-0

8 *Akimov V.V.* Jesus Christ's Sufferings and Death in the Iconography of the East and the West // Скрижали. 2012. Вып. 4. С. 122–138.

9 *Almond, Ph.C.* The Contours of Hell in English Thought, 1660–1750 // Religion. 1992. № 22. P. 297–311.

10 *Barr J.E.* A Comparative, Iconographic Study of Early-Modern, Religious Emblems: PhD Dissertation. University of Glasgow, 2008. 306 p.

11 *Barr T.* Without Apparent Occasion: Melancholy and the Problem of Motive in Baroque England: PhD Dissertation. University of Pittsburgh, 2019. 359 p.

12 *Borgogni D.* Discourse and Representation in Emblematics: Hermeneutic and Ideological Implications of Stylistic and Cognitive Analyses // Linguistics and Literature Studies. 2019. № 7 (2). P. 75–86. DOI: 10.13189/lls.2019.070206

13 *Borgogni D.* "Must I Needs Want Solidness Because by Metaphors I Speak?": Emblematics, Stylistics, Materiality // Linguistics and Literature Studies. 2015. № 3 (2). P. 75–82. DOI: 10.13189/lls.2015.030207

14 *Daly P.M.* Literature in the Light of the Emblem. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 1998. 284 p.

15 *Daly P.M., Silcox M.V.* William Marshall's Emblems (1650) Rediscovered // English Literary Renaissance. Autumn 1989. Vol. 19, No. 3. P. 346–374.

16 *Di Fonzo C.* The Legend of the Purgatory of Saint Patrick: From Ireland to Dante and Beyond // ALLEGORICA: Traditions and Influences in Medieval and Early Modern Literature. 2009/2010. Vol. 26. P. 44–81.

17 *Dunan-Page A.* Introduction // The Cambridge Companion to Bunyan. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 1–9.
18 *Elkins J.* Two Ends of the Emblem. Emblematica // An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies. 2005. Vol. 13. P. 1–16.
19 *Hammond M.* The Pilgrim's Progress and Its Nineteenth Century Publishers // Owens W.R., Sim S. (eds.) Reception, Appropriation, Recollection: Bunyan's "Pilgrim's Progress." Bern: Peter Lang, 2007. P. 99–118.
20 *Kubikowski T.* Emblematic Space // Pamiętnik teatralny. 2020. № 4 (276). P. 7–42.
21 *Manning J.* The Emblem. London: Reaktion Books, 2002. 398 p.
22 *Pooley R.* The Pilgrim's Progress and the Line of Allegory // The Cambridge Companion to Bunyan. Dunan-Page, Anne. ed. Cambridge, Cambridge University Press, 2010. P. 80–94.
23 *Rendall E.B.M.* Wildernesses, Islands, and Domestic Spaces: Social Attitudes to Magical Practice in Elizabethan and Jacobean Drama: PhD Dissertation. University of Bristol, 2022. 238 p.
24 *Ryan J.J.* Golgotha and the Burial of Adam Between Jewish and Christian Tradition. Text and Monument // Nordisk judaistik. Scandinavian Jewish Studies. 2021. Vol. 32, No. 1. P. 3–29. https://doi.org/10.30752/nj.100583
25 *Seymour, St. John D.* St. Patrick's Purgatory. A Medieval Pilgrimage in Ireland. Dundalk, Dundalgan Press, 1918. 108 p.
26 *Sjoblom T.* The Irish Origins of Purgatory // Studia Celtica Fennica. 2005. Vol. 2. P. 152–165.

Источники

27 *Беньян Дж.* Путь паломника / пер. с англ. Т. Поповой. М.: Грантъ, 2001. 368 с.
28 *Bunyan J.* The Pilgrim's Progress. Oxford; New York: Oxford University Press, 1984. 302 p.
29 *Camerarius J.* Centuria exquisitissomorum symbolorum et emblematum. Francoforti: Ludovici Bourgeat, 1680. 210 p.
30 Emblemata Augustissimi Imperatoris Iosephi I, Supremis Honoribus Affixa, dum Excelsum Anterioribus Austriae Regimen Et Camera Caesareis Manibus Parenterent In Templo Parochiali Friburgi Brisgoiae. Anno Domini 1712. 25 p.
31 Emblemata curialia auctoria, Opera Jani-Chunradi Rhumeli Philosophi Medici s.l.1629. 734 p.
32 *James S.* Quest for Celestia. Chattanooga (Tennessee): AMC Publishers, 2012. 234 p.
33 *Harakal D.* The Pilgrim's Progress for the 21st Century. Fresno (CA): Ignite Press, 2022. 268 p.
34 Speedy Tests. URL: https://speedytests.co.uk/blog/what-does-the-steep-hill-upwards-and-downwards-road-sign-mean (дата обращения: 13.03.2024).
35 *Taylor H.L.* Little Christian's Pilgrimage. London: Wells Gardner, Darton. & Co., Ltd, 1910. 292 p.

36 Westminster Confession of Faith. Available at: URL: https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwizwY6At-mEAxWJQVUIHYxMCjgQFnoECCgQAQ&url=http%3A%2F%2Ffiles1.wts.edu%2Fuploads%2Fpdf%2Fabout%2FWCF_30.pdf&usg=AOvVaw3EFZrYrF1M7cGQLQQ237KS&opi=89978449 (дата обращения: 10.03.2024).

37 *Wither G.* A collection of emblemes, ancient and moderne: quickened with metricall illustrations, both morall and divine: and disposed into lotteries. London: Printed by A[ugustine]. M[athewes]. for Henry Taunton, MCCXXXV [1635].

References

1 Artem'eva, T.V. "Vizualizatsiia filosofskikh poniatii i kontseptov v rossiiskoi intellektual'noi kul'ture epokhi Prosveshcheniia" ["Visualization of Philosophical Notions and Concepts in Russian Intellectual Culture of the Enlightenment"]. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii,* vol. 18, issue 4, 2017, pp. 121–134. (In Russ.)

2 Grigor'eva, E.G. *Emblema: Ocherki po teorii i pragmatike reguliarnykh mekhanizmov kul'tury* [*Emblem: Essays on the Theory and Pragmatics of Regular Mechanisms of Culture*]. Moscow, Vodolei Publ., 2005. 232 p. (In Russ.)

3 Zelenin, D.A. "Diskursivnaia emblema kak teoreticheskaia problema barochnoi literatury (na materiale romana A. d'Obin'e 'Prikliucheniia barona de Fenesta')" ["Discursive Emblem as a Theoretical Problem in Baroque Literature (A. d'Aubigné's 'Avantures du Baron de Faeneste')"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1 (52), 2020, pp. 37–49. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00003 (In Russ.)

4 Zelenin, D.A. "Emblematika i istselenie ot melankholii v 'Anatomii melankholii' R. Bertona" ["Emblematics and a Cure for Melancholy in Robert Burton's 'The Anatomy of Melancholy'."]. *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 104–129. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-104-129 (In Russ.)

5 Makhov, A.E. *Emblematika: makrokosm* [*Emblematics: Macrocosm*]. Moscow, Intrada Publ., 2014. 600 p. (In Russ.)

6 Mikhailov, A.V. "Poetika barokko: zavershenie ritoricheskoi epokhi" ["Baroque Poetics: The End of the Rhetorical Era"]. *Iazyki kultury* [*Languages of Culture*]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, pp. 112–175. (In Russ.)

7 Khaltrin-Khalturina, E.V. *"Koroleva fei" Edmunda Spensera: khudozhestvennaia topografiia* [*"The Fairy Queen" by Edmund Spenser: Artistic Topography*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2021. 288 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0655-0 (In Russ.)

8 Akimov, V.V. "Jesus Christ's Sufferings and Death in the Iconography of the East and the West." *Skrizhali*, issue 4, 2012, pp. 122–138. (In English)

9 Almond, Philip C. "The Contours of Hell in English Thought, 1660–1750." *Religion,* no. 22, 1992, pp. 297–311. (In English)

10 Barr, Julie E. *A Comparative, Iconographic Study of Early-Modern, Religious Emblems: PhD Dissertation*. University of Glasgow, 2008. 306 p. (In English)
11 Barr, Timothy. *Without Apparent Occasion: Melancholy and the Problem of Motive in Baroque England: PhD Dissertation*. University of Pittsburgh, 2019. 359 p. (In English)
12 Borgogni, Davide. "Discourse and Representation in Emblematics: Hermeneutic and Ideological Implications of Stylistic and Cognitive Analyses." *Linguistics and Literature Studies*, no. 7 (2), 2019, pp. 75–86. DOI: 10.13189/lls.2019.070206 (In English)
13 Borgogni, Davide. "'Must I Needs Want Solidness Because by Metaphors I Speak?': Emblematics, Stylistics, Materiality." *Linguistics and Literature Studies*, no. 3 (2), 2015, pp. 75–82. DOI: 10.13189/lls.2015.030207 (In English)
14 Daly, Peter M. *Literature in the Light of the Emblem*. 2nd ed. Toronto, University of Toronto Press, 1998. 284 p. (In English)
15 Daly, Peter M., and Mary V. Silcox. "William Marshall's Emblems (1650) Rediscovered." *English Literary Renaissance*, vol. 19, no. 3, Autumn 1989, pp. 346–374. (In English)
16 Di Fonzo, Claudia. "The Legend of the Purgatory of Saint Patrick: From Ireland to Dante and Beyond." *ALLEGORICA*: *Traditions and Influences in Medieval and Early Modern Literature*, vol. 26, 2009/2010, pp. 44–81. (In English)
17 Dunan-Page, Anne. "Introduction." *The Cambridge Companion to Bunyan*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 1–9. (In English)
18 Elkins, James. "Two Ends of the Emblem. Emblematica." *An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, vol. 13, 2005, pp. 1–16. (In English)
19 Hammond, Mary. "The Pilgrim's Progress and Its Nineteenth Century Publishers." Owens, W.R., and Stuart Sim, editors. R*eception, Appropriation, Recollection: Bunyan's "Pilgrim's Progress."* Bern, Peter Lang, 2007, pp. 99–118. (In English)
20 Kubikowski, Tomasz. "Emblematic Space." *Pamiętnik teatralny*, no. 4 (276), 2020, pp. 7–42. (In English)
21 Manning, John. *The Emblem*. London, Reaktion Books, 2002. 398 p. (In English)
22 Pooley, Roger. "The Pilgrim's Progress and the Line of Allegory." Dunan-Page, Anne, editor. *The Cambridge Companion to Bunyan*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 80–94. (In English)
23 Rendall, Edward B.M. *Wildernesses, Islands, and Domestic Spaces: Social Attitudes to Magical Practice in Elizabethan and Jacobean Drama: PhD Dissertation*. University of Bristol, 2022. 238 p. (In English)
24 Ryan, Jordan J. "Golgotha and the Burial of Adam Between Jewish and Christian Tradition. Text and Monument." *Nordisk judaistik. Scandinavian Jewish Studies*, vol. 32, no. 1, 2021, pp. 3–29. https://doi.org/10.30752/nj.100583 (In English)
25 Seymour, St. John D. *St. Patrick's Purgatory. A Medieval Pilgrimage in Ireland*. Dundalk, Dundalgan Press, 1918. 108 p. (In English)
26 Sjoblom, Tom. "The Irish Origins of Purgatory." *Studia Celtica Fennica*, vol. 2, 2005, pp. 152–165. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/MFUKAK
УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фра)53

ДВЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ ИЗ «РУССКОГО РОМАНА» В ОЧЕРКЕ МАРСЕЛЯ ПРУСТА «СЫНОВНИЕ ЧУВСТВА ОДНОГО МАТЕРЕУБИЙЦЫ»

 С.Л. Фокин

Санкт-Петербургский государственный экономический университет, Санкт-Петербург, Россия; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 26 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-158-175

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01832 «Русская литература в интеллектуальной жизни Франции рубежа XIX–XX веков»

Аннотация: Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы, следуя взаимодополняющим методам истории понятий и генетической критики, во-первых, рассмотреть в общих чертах генеалогию очерка «Сыновние чувства одного матереубийцы», во-вторых, сосредоточиться на тех его мотивах, что могли восходить к внимательному чтению русских романистов. Однако нам важно не только привести дополнительные подтверждения активной работы Пруста с «русским романом», но и попытаться понять на материале этого небольшого текста, каким образом могли формироваться ведущие темы грядущего романа. Проведенный анализ позволяет утверждать, что очерк ознаменовал новый поворот в эволюции Пруста-романиста, в ходе которой, с одной стороны, была преодолена зацикленность на дилетантском автобиографизме ранних творческих опытов, тогда как с другой опробована новаторская стратегия в использовании повествования от первого лица. В статье делается вывод, что в очерке впервые утверждаются два важнейших элемента поэтики грядущего романа: лексико-семантическое «окольцовывание» повествования и «телескопическое видение» реальности.

Ключевые слова: русско-французские литературные взаимосвязи, история понятий, генетическая критика, Пруст, Толстой, Достоевский, история замысла эпопеи «В поисках потерянного времени».

Информация об авторе: Сергей Леонидович Фокин — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры романо-германской филологии и перевода, Санкт-Петербургский государственный экономический университет, Москательный переулок, д. 4, 191023 г. Санкт-Петербург, Россия; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4853-985X

E-mail: serge.fokine@yandex.ru

Для цитирования*: Фокин С.Л.* Две реминисценции из «русского романа» в очерке Марселя Пруста «Сыновние чувства одного матереубийцы // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 158–175. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-158-175



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

TWO REMINISCENCES FROM THE "RUSSIAN NOVEL" IN M. PROUST'S ESSAY "FILIAL FEELINGS OF A MATRICIDE"

© 2024. Sergey L. Fokin
St. Petersburg State University of Economics,
St. Petersburg, Russia;
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 26, 2024
Approved after reviewing: March 21, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences at the expense of a grant from the Russian Science Foundation no. 23-28-01832 "Russian Literature in the Intellectual Life of France at the Turn of the 19th–20th Centuries."
Abstract: The article aims to follow the complementary methods of the history of concepts and genetic criticism, firstly, to consider in general terms the genealogy of the essay "Filial Feelings of a Matricide," and secondly, to focus on those of his motifs that could go back to the careful reading of Russian novelists. However, it is important for us not only to provide additional evidence of Proust's active work with the "Russian Novel," but also to try to understand from the material of this small but crucial text for the intellectual formation of the novelist how the leading themes of the upcoming novel could be formed, incorporating autobiographical, literary, mythological, psychological, sociological, philosophical motifs. It's about themes of time and death, crime and redemption, art and life. The analysis suggests that the essay became a kind of trigger for a radical transformation of Proust's position as a novelist, during which, on the one hand, the fixation on the amateurish autobiography of early creative experiences was overcome. On the other hand, an innovative strategy was tested by using first-person narration, in which the narrator's "I" acquires partial autonomy from the "I" of the author. Finally, the article concludes that the essay establishes two significant elements of the poetics of the upcoming novel: the lexical and semantic circumscription of the narrative and the "telescopic vision" of reality.
Keywords: Russian-French literary interrelations, history of concepts, genetic criticism, Proust, Tolstoy, Dostoevsky, poetics of the epic "In Search of Lost Time."
Information about the author: Sergey L. Fokin, DSc in Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Romano-Germanic Philology and Translation, St. Petersburg State University of Economics, Moskatelny Lane, 4, 191023 St. Petersburg, Russia; Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4853-985X
E-mail: serge.fokine@yandex.ru
For citation: Fokin, S.L. "Two Reminiscences from the 'Russian Novel' in M. Proust's Essay 'Filial Feelings of a Matricide'." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 158–175. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-158-175

Очерк Марселя Пруста (1871–1922) «Сыновние чувства одного матереубийцы», опубликованный 1 февраля 1907 г. в газете “Figaro”, не часто привлекает внимание российских исследователей творчества французского писателя. В капитальной работе А.Д. Михайлова он упоминается лишь в связи с трудностями толкования одного темного пассажа в «Содоме и Гоморре» [2, с. 177–178]. В русской биографии писателя, принадлежащей перу Г.А. Субботиной, очерк бегло пересказывается, при этом автор утверждает, что он привлек читателей «автобиографическим характером» [3, с. 199–203], что в принципе неверно, ибо среди многих тысяч читателей одной из самых авторитетных газет Франции того времени не набралось бы и двух-трех десятков парижан, знавших, кто такой Марсель Пруст, еще меньше среди них было тех, кто был посвящен в подробности его личной жизни. Очерк обойден молчанием в недавней монографии А.Н. Таганова, хотя в ней обстоятельно исследуется преимущественно раннее творчество писателя, итоги которого в определенном смысле в нем подводились [4].

Напротив тому, во французском литературоведении «Сыновние чувства одного матереубийцы» рассматриваются как один из важнейших *прототекстов* эпопеи «В поисках потерянного времени»[1], что подтверждается, в частности, научными комментариями в новейшем издании критических и литературных этюдов писателя в серии «Библиотека Плеяды», подготовленном группой прустоведов во главе с академиком А. Компаньоном [20, с. 1565–1571]. Более того, помимо многочисленных переизданий сборника «Пастиши и смеси», куда в 1919 г. сам Пруст включил этот очерк, в 2016 г.

1 Мы отступаем от устоявшегося русского перевода названия романа по причинам, о которых нам уже случалось писать [6].

он был опубликован отдельной книжицей в издательстве “Allia” с развернутым послесловием «Вневременная трагедия», написанным директором издательства писателем Ж. Берреби [21].

Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы, следуя взаимодополняющим методам истории понятий и генетической критики, рассмотреть в общих чертах генеалогию очерка «Сыновние чувства одного матереубийцы», после чего сосредоточиться на тех его мотивах, что могли восходить к внимательному чтению Прустом произведений Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, свидетельства чему в нем встречаются. Однако нам важно не только привести дополнительные подтверждения активной работы Пруста с «русским романом» в годы, предварявшие обращение писателя к «Поискам», но и попытаться понять в ходе анализа этого небольшого, но крайне важного для интеллектуального становления романиста текста, каким образом могли формироваться ведущие темы грядущего романа, вбирая в себя автобиографические, литературные, мифологические, психологические, социологические, философские мотивы: речь идет о темах времени и смерти, преступления и искупления, искусства и жизни.

В семантическом центре очерка Пруста находится понятие “parricide”, которое мы в этом частном случае переводим как «матереубийца», хотя во французском языке рубежа XIX–XX вв. эта лексема обладала более широким и более глубоким значением. Во втором издании «Словаря французского языка» Э. Литтре (1872–1877) определяются три основных значения данного слова: 1. Тот, или та, кто убил своего отца, свою мать, своего предка, своего родственника; 2. Тот, кто покусился на личность монарха или выступил против отечества; 3. Само преступление, совершенное отцеубийцей [17]. Те же значения подтверждаются в более нормативном VII издании «Словаря Французской академии» (1878) [14]. Очевидно, что понятие “parricide”, словоупотребления которого были связаны либо с литературой эпохи классицизма, либо с научными исследованиями по истории и мифологии, вынесенное на первую страницу общенациональной газеты, не могло не поразить воображения читателей: очерк мог восприниматься как «пощечина общественному вкусу». Один из современников так описывал свои первые впечатления: «Даже самые рассеянные читатели, открыв на пороге этого зимнего утра “Figaro”, не могли не поразиться передовой хронике, заголовок которой бросался в глаза с силой оплеухи» [15, с. 151–152].

В жанровом плане очерк Пруста также представлял собой гремучую смесь элементов светской и уголовной хроники, философского этюда и эпистолярного романа, скрепленную доверительно-исповедальной интонацией, с которой рассказчик от первого лица излагал историю своего несостоявшегося близкого знакомства с уже немолодым человеком своего круга, имя которого оказалось вдруг на первых полосах всех парижских газет: 24 января 1907 г. некий Анри Ван Бларенберг (1865–1907) в приступе безумия заколол кинжалом свою мать, после чего покончил жизнь самоубийством, сначала выстрелив себе в голову, а затем добив себя ножом. Много позже, в феврале 1922 г., размышляя о творческом пути и личности Ф.М. Достоевского, Пруст обронил такую фразу: «Все романы Достоевского могли бы называться “Преступление и наказание” <…>» [20, с. 1287]. Как это ни парадоксально, но очерк «Сыновние чувства одного матереубийцы», который, как уже говорилось, может рассматриваться как один из первых прототекстов эпопеи «В поисках потерянного времени», также мог бы называться «Преступление и наказание». Важно и то, что прямым антецедентом текста является трагическое событие, представленное в газетной уголовной хронике.

Не приходится сомневаться, что понятие “parricide”, вынесенное в заглавие очерка, принадлежит к кругу важнейших социальных терминов, имеющих первостепенное значение для истории культуры и литературы. Согласно утверждению одного из основоположников истории понятий: «История понятий, таким образом, есть прежде всего особый метод критического анализа первоисточников, который ориентирован на анализ употребления политически или социально релевантных терминов и ключевых выражений, обладающих политическим или социальным содержанием. Разумеется, в историческом прояснении употребляемых в той или иной ситуации понятий необходимо учитывать данные не только истории языка, но и социальной истории, ибо всякая семантика как таковая имеет дело также и с внеязыковыми содержаниями. Этим объясняется ее щекотливое положение среди наук о языке, но вместе с тем именно это делает ее также способной оказывать неоценимую помощь в историческом исследовании. Прояснение понятий позволяет точнее понять высказывания прошлого, более отчетливо выявить то, какие факты или отношения подразумевались» [1, с. 103–104]. Это общее методологические положение можно

уточнить в приложении к истории литературы или исторической поэтике: исследование той или иной жанровой формы возможно проводить не только в плане собственно литературных или поэтических элементов (литературные антецеденты, композиция, тип повествования, характер персонажей, положение рассказчика и т. п.), но и в плане социальной истории, которая, так или иначе захватывая биографию автора, никогда к ней не сводится. Как известно, сам Пруст энергично отстаивал независимость внутреннего, истинно творческого «я», резко противопоставляя его «я» социальному, которое выходит в свет, заводит знакомства, ужинает в ресторане отеля «Риц» и т. д. Однако этот ригористический дуализм, отличающий теоретические построения писателя, отходит на второй план, если мы обратимся к реальной генеалогии конкретного текста. Если говорить обо всей эпопее, то нет признания более поразительного, чем то, что вырвалось у Пруста на пороге смерти, когда в начале 20-х гг. он вписал в роман «Исчезнувшая Альбертина» (в русском переводе — «Беглянка») следующую фразу: «Итак, то, что, как я считал, не имеет для меня никакого значения, было просто-напросто всей моей жизнью! Как плохо мы себя знаем» [18, t. IV, p. 3]. Действительно, роман поначалу задумывался как своего рода эффектная визитная карточка, благодаря которой литератор-дилетант начала XX в. надеялся завоевать сердца завсегдатаев самых блистательных салонов Парижа: тогда «даль свободного романа» разве что весьма смутно вырисовывалась в его мыслях. Под занавес неимоверных ночных трудов по созданию семитомной эпопеи, продолжавшихся в 1909–1922 гг., автор смирился с тем, что роман буквально завладел всем его существом, разрушив хрупкие перегородки между «я» социальным и «я» творческим», претворив жизнь в искусство.

Итак, сразу после того, как почти все столичные газеты протрубили о страшной новости, директор “Figaro” Гастон Кальметт (1858–1914), узнав, что Пруст отдаленно знал матереубийцу, попросил его написать развернутый очерк вроде тех, что молодой литератор уже публиковал в газете в 1900–1905 гг.: «Паломничества Рескина во Франции» (1900), «Один исторический салон. Салон Принцессы Матильды» (1903), «Салон принцессы Эдмон де Полиньяк» (1903), «Салон графини Потоцкой» (1904), «Смерть соборов» (1904) и др. Сотрудничество с “Figaro” было залогом успешной литературной карьеры, именно «салоны» принесли Прусту некоторую известность в парижских литературных кругах, более того, уже думая,

начиная с 1912 г., о публикации «Поисков», он надеялся, что роман будет выходить частями в ежемесячном «Литературном приложении» газеты, и, хотя тогда там были опубликованы всего три фрагмента, писатель был признателен Кальметту за этот опыт сотрудничеств, посвятив второе издание первого тома эпопеи — «В сторону Свана» (1919) — директору “Figaro”: «Г-ну Гастону Кальметту. Как свидетельство глубокой и горячей признательности» [18, t. I, p. 1].

В одном из писем февраля 1907 г. сам Пруст рассказал о работе над очерком: «Кальметт попросил у меня эту статью в среду утром в письме, которое я из-за нездоровья прочел только в десять вечера. Я отдохнул до двух ночи, не думая о статье. В три часа поднялся, сразу же приступил и написал статью без всяких черновиков на листах, которые в “Figaro” получили в восемь утра. Поскольку статья не была закончена и у меня сильно разболелась кисть (разучился писать), четвертый палец не разогнуть, то, чтобы ее закончить, я прилег, наказав, чтобы меня разбудили днем. Но поскольку в квартире надо мной в половине девятого начались ужасно шумные работы, мне стало так нехорошо, что я решил не дописывать статью и, даже не перечитав, отправил ее как есть в газету. В одиннадцать вечера мне принесли корректуру, которую нужно было сделать до полуночи, я подумал, что смогу внести исправления. Но тут мне в голову пришла идея о том, как можно было бы очень удачно ее закончить. Но поскольку у меня не было времени на все, я решил не вносить правку, и вписал концовку прямо в корректуру. В полночь все это отнесли в “Figaro” <...> при этом я передал на словах, что они могут вырезать все что угодно, но чтобы не касались ни одного слова в концовке. Но вот они все — или почти все — напечатали, а от концовки не оставили ни слова. И я даже не смею назвать причину, поскольку считается, что я ее не знаю, но вот она: Кардан (главный редактор. — *С.Ф.*) счел, что концовка была аморальной и представляла собой похвалу матереубийству» [19, t. VII, p. 62]. Этот эпистолярный документ позволяет нам составить представление не только об условиях написания конкретного текста, но и о весьма своеобразном распорядке рабочего дня — точнее будет сказать, рабочей ночи — писателя. Действительно, с детства страдая астмой, Пруст с течением времени превращает болезнь в эффективное орудие персональной политики литературы [8]: под предлогом нездоровья он постепенно умаляет роль своего социального «я»,

во всяком случае все чаще отказывается терять время в приумножении дружеских и любовных привязанностей, в визитах в светские салоны, в светских беседах, неизменно граничащих с пустословием, в выходах в ночной город в поисках чувственных утех. Сказанное не значит, что это происходит одномоментно и бесповоротно: конечно, нет, но именно с этой поры — приблизительно с 1907 г. — «потерянное время» все больше становится предметом романа, все меньше — уделом писателя.

Публикация очерка «Сыновние чувства одного матереубийцы» ознаменовала возвращение Пруста к работе после затянувшегося творческого кризиса, спровоцированного смертью матери (26 сентября 1905 г.), произошедшей меньше чем через два года после смерти отца (26 сентября 1903 г.). Почти полтора года писатель ничего не писал. Подчеркивая автобиографическое начало этого текста, А. Компаньон пишет, что Пруст «проецирует на дело семьи ван Бларенберг свою печаль скорбящего сына и чувство виновности, которое он испытывает в отношении матери, о чем поведал Морису Дюпле: “Когда я потерял Маму, мне захотелось исчезнуть. Не убить себя, так как мне не хотелось стать героем уголовной хроники. Но я бы умертвил себя, отказавшись от пищи и сна. Но тогда я подумал, что вместе со мной исчезнет воспоминание, которое я о ней хранил, исключительно горячее воспоминание, которое я унес бы с собой во вторую смерть, на сей раз окончательную, совершив своего рода матереубийство”» [20, с. 1565–1566]. Не углубляясь здесь в очень важную для всей эпопеи тему «профанации матери», подчеркнем, что именно глубокая личная скорбь становится толчком для продолжения работы над замыслом, наделяя его автобиографической подоплекой, распознать которую, однако, могли считанные литераторы из самого ближнего круга Пруста. Другими словами, отнюдь не автобиографичность спровоцировала интерес или даже растерянность первых читателей очерка; иным из них, как мы видели, он мог показаться апологией преступления.

Прежде чем приступить к формально-тематическому разбору самого очерка, имеет смысл остановиться на пресловутой концовке, которой писатель придавал исключительно важное значение и которая не вошла в опубликованную версию текста. Вот этот фрагмент: «Вспомним, что у Древних не было алтарей более священных, окруженных как нельзя более глубоким почитанием и как нельзя более глубоким суеверием, к тому

же — являвшихся залогом высочайшего величия и славы для земель, на которых они располагались и которые эти алтари друг у друга страстно оспаривали, — нежели могила Эдипа в Колоне и могила Ореста в Спарте, того самого Ореста, которого вплоть до вмешательства Аполлона и Афины преследовали Фурии, выкрикивая ему вслед: “Прогоним подальше от наших алтарей сына-матереубийцу”» [20, с. 1570–1571]. Трудно со всей определенностью сказать, был ли прав главный редактор “Figaro”, сочтя этот фрагмент аморальным. Ясно одно: это заключение, в котором для объяснения произошедшей в Париже в начале XX в. семейной трагедии привлекались характерные древнегреческие мифы, наглядно утверждало радикальную жанровую трансформацию, в ходе которой очерк, задуманный в стихии личной скорби и устремленный к осмыслению единичной парижской трагедии, принимал формы литературно-философской медитации, где «я» автора, пытаясь противостоять угрозе исчезновения воспоминания об умершей матери, передоверяет «я» рассказчика эту заботу обретения «потерянного времени», т. е. «воскрешения мертвых» в искусстве. Здесь впервые «я» социальное чуть расходится с «я» творческим, при этом именно последнее становится опорой для продолжения жизни писателя в обществе.

Вместе с тем, очевидно, что речь идет не столько о провокационной попытке оправдания преступления, сколько об ответственном опыте постижения фатальной логики преданного власти безумия человека. Образы античных героев — Аякса, «храбрейшего и прекраснейшего из греков», который, когда доспехи Ахиллеса были присуждены не ему, впал в безумие и бросился на меч; Эдипа, который по неведению убил отца и довел до самоубийства свою жену и мать Иокасту, наконец, матереубийцы Ореста; равно как литературные образы короля Лира, «обнимающего труп своей дочери Корделии», или дон Кихота, чей разум заколдован «химерой», — все это мифологическо-литературное созвездие освещало парижскую трагедию, главным действующим лицом которой оказался скромный инженер-путеец, наблюдавшийся у психиатра, причудливым светом, в котором вопрос о вине преступника отходил на второй план, уступая авансцену вопросам боли, времени, памяти, преступления и искупления в смерти.

Как раз описывая смерть матери преступника, Пруст вспоминает один эпизод из «Войны и мира»: «Но когда приступ прошел, Анри Ван Бларенберг увидел перед собой не поверженное стадо и зарезанных пастухов.

Боль не убивает в один миг, ибо он не умер, увидев перед собой умирающую мать, ибо он не умер, услышав, как умирающая мать корила его, как супруга князя Андрея: “Анри, что ты сделал со мной! что ты сделал со мной!”» [20, с. 557]. Очевидно, писатель имеет в виду сцену смерти «маленькой княгини»: «“Я вас всех любила и никому дурного не делала, и что вы со мной сделали? Ах, что вы со мной сделали?” — говорило ее прелестное, жалкое мертвое лицо» [13, т. 10, с. 41]. История рецепции творчества Толстого в трудах и днях Пруста воссоздана нами в отдельной статье [5], поэтому ограничимся здесь констатацией того, что духовная встреча с жизнью, моральным учением и литературным творчеством Толстого вылилась в своеобразные умственные странствия Пруста, продолжавшиеся без малого тридцать лет — все те годы, в течение которых автор предавался своим «Поискам потерянного времени», предуготовлению и творению великого романа, поставленного еще при жизни автора в один ряд с «Войной и миром». Не будет большого преувеличения, если мы скажем, что всю свою жизнь Пруст писал свою «Войну и мир», ибо семитомная эпопея есть не что иное, как роман о мире, т. е. умиротворенной, но преисполненной заговоров, козней и тайн жизни высшего света Парижа Belle époque; в то же время — роман о войне, о Великой войне 1914–1918 гг., перекроившей политическую и духовную карту Европы еще сильнее, нежели те победы и поражения, о которых писал в своем романе русский писатель.

Возвращаясь к сцене смерти «маленькой княгини», которую привел Пруст в своем объяснении преступления и наказания Бларенберга, заметим, прежде всего, что эта реминисценция могла быть навеяна не только самим романом русского писателя, но и довольно оригинальным сборником под названием «Смерть», куда, помимо «Смерти Ивана Ильича», вошли отрывки из других произведений русского писателя, в том числе несколько фрагментов из «Войны и мира» [22]. Сборник был составлен переводчиком И.Д. Гальперин-Каминским (1858–1936), который со временем стал одним из главных популяризаторов сочинений и учения Толстого во Франции. Так или иначе, но именно книга «Смерть» могла поразить воображение молодого человека, что, согласно исследованиям французских ученых, отразилось в новеллах его первой книги «Утехи и дни» [10], в посмертном сборнике «Таинственный корреспондент» [9; 12], а также в очерке «Сыновние чувства одного матереубийцы». Необходимо подчеркнуть, что в очерке Пруста

тема смерти сливается с темой внутренней боли, которая оказывается своего рода движущей силой познания «внутреннего человека». Именно боль, страдание, переживание потери любимого существа, претворенные в формы романа, позволяют сохранить память о канувшем в небытие близком человеке. Как напишет Пруст в «Исчезнувшей Альбертине»: «Сколь дальше чем психология, заходит в психологии страдание!» [18, t. IV, p. 3].

Вместе с тем не исключено, что реминисценция из «Войны и мира» была навеяна еще одной встречей с творчеством русского писателя, которая имела место в том же январе 1907 г. и которая подтверждается одним фрагментом, названным издателями текстов Пруста «Толстой и Шекспир» [20, c. 395–397]. Одним из главных источников этого фрагмента можно считать публикацию нового французского перевода очерка «О Шекспире и о драме», первый вариант которого появился во Франции годом раньше [23; 24]. Но непосредственным поводом к его написанию стала анкета «Толстой и Шекспир», которую журнал “Les Lettres” распространил среди французских литераторов, деятелей культуры и политиков, реагируя таким образом на те кривотолки, что вызвала книга известного журналиста и литературного критика Ж. Бурдона (1868–1938) «Внимая Толстому. Беседы о войне и некоторых других предметах» (1904), где также прозвучали крайне резкие суждения русского писателя о великом английском драматурге. Пруст тоже получил анкету из журнала, но, ссылаясь на нездоровье, писал одному из друзей, что не сможет дать свой ответ на вопросник. Тем не менее текст черновых набросков такого ответа был обнаружен в архиве писателя, причем в двух редакциях. При чтении первой бросается в глаза оппозиция искусства и морали, сквозь призму которой Пруст смотрит на творческий опыт Толстого. Вместе с тем в ней возникает тема «эстетической слепоты», которой могут страдать даже гении или истинные ценители искусства. Словом, не признавая гения Шекспира, Толстой мог страдать своего рода сиюминутным помешательством, что сродни безумию гомеровского Аякса или парижского инженера Анри Ван Бларенберга: по меньшей мере, такое предположение напрашивается при сопоставлении двух «толстовских текстов» Пруста, созданных в январе 1907 г.

В очерке «Сыновние чувства одного матереубийцы» возникает еще один мотив, связанный с «русским романом». Напомним в этой связи, что после выхода книги Э.-М. де Вогюэ (1848–1910) «Русский роман» (1886) это

понятие стало своего рода яблоком раздора в кругах французских литераторов: если сам Вогюэ, писатель-дипломат и космополит, противопоставлял «русский роман» господствующему в литературе того времени натурализму, утверждая его как источник обновления французской словесности [7], то писатели, следующие скорее консервативной или националистической традиции (М. Баррес, П. Бурже, Ш. Моррас), рассматривали его в лучшем случае как мимолетное веяние литературной моды, в худшем — как исключительное инородное явление варварской «северной» культуры, абсолютно чуждой здравомыслящему французскому гению. В 10-е гг. XX в. Пруст занимал по отношению к «русскому роману» скорее промежуточную позицию: он много читает Толстого, перенимая от русского писателя формулу «светского романа»», которая так или иначе соотносится почти со всеми текстами раннего Пруста.

Итак, кроме реминисценции из «Войны и мира», в очерке упоминаются «Братья Карамазовы»: строго говоря, речь идет об одном из первых свидетельств знакомства Пруста с творчеством Достоевского. С одной стороны, не приходится удивляться тому, что в очерке о «матереубийстве» упоминается русский роман, в тематическом центре которого находится понятие «отцеубийства». С другой стороны, трудно не заметить, что реминисценция из «Братьев Карамазовых» в этом тексте Пруста предстает скорее неуверенной, расплывчатой, чуть ли не случайной. Действительно, подчеркивая, что Анри Ван Бларенбег погиб не сразу и что следователь, прибывший на место кровавой драмы, пытался допросить умиравшего на его глазах убийцу, французский писатель вспоминает старика-исправника из романа Достоевского, которому не терпится обвинить Дмитрия Карамазова, несмотря даже на сопротивление присутствующих прокурора и следователя: «Отцеубийца и изверг, кровь старика отца твоего вопиет за тобою! — заревел внезапно, подступая к Мите, старик исправник. Он был вне себя, побагровел и весь так и тряссся» [11, т. XIV, с. 400]. Упоминая этот эпизод, Пруст представляет, цитируя один из газетных отчетов, апогей кровавой трагедии: «Вспомните, как в “Братьях Карамазовых” ведет себя исправник. “Несчастный еще жив. Комиссар трясет его за плечи и говорит: Слышите меня? Отвечайте!”. Несчастный открыл уцелевший глаз, моргнул и снова впал в беспамятство» [20, с. 558–559]. Разумеется, исходя из столь туманной аллюзии трудно делать далеко идущие выводы, тем не менее

можно предположить, что персонаж невиновного Дмитрия, которого спешит обвинить старик исправник, всплывает здесь не столько в оправдание инженера-путейца, сколько в подтверждение силы рока, которой не может воспротивиться уступившее безумию сознание: название главы в романе Достоевского — «Бред» — может стать дополнительным подтверждением того, что французский писатель стремится не оправдать матереубийцу, не обвинить его, а объяснить, почему жестокость безумца обращается на самое дорогое, на самое близкое ему существо.

Несмотря на то что очерк, как мы знаем, создавался в условиях, близких к предельным, нельзя не поразиться тому, с каким мастерством выстроена композиция текста, заключающего в себе миниатюрную модель грядущего романа: он начинается с экспозиции, в которой «я» рассказчика, почти сливаясь с «я» автора, излагает обстоятельства своего отдаленного знакомства с Анри Ван Бларенбергом, признается, что первым написал ему письмо, где выражал соболезнования по поводу смерти его отца, с которым были хорошо знакомы его собственные родители, также недавно ушедшие из жизни. Затем в очерке приводится ответное письмо инженера, «преисполненное сыновней любви», при этом автор письма обнаруживает не только душевную теплоту, доверительную искренность, но и отменный литературный вкус, назвав полученное им письмо Пруста «замогильным посланием» его почивших родителей.

Следующая часть очерка представляет собой своего рода философско-психологическое отступление, где писатель представляет один из первых набросков теории памяти, которая впоследствии, разумеется, в гораздо более изощренной и развернутой форме, будет положена в теоретический фундамент романа. Отталкиваясь от литературного портрета своего визави, Пруст набрасывает несколько идей, которые со временем войдут в теоретический арсенал его творения:

> Впрочем, если среди этих странных мгновений памяти, которые наш мозг, столь небольшой и столь обширный, складирует в баснословном количестве, я поищу те, в которых фигурирует Анри ван Бларенберг, то во мгновении, которое мне представляется самым отчетливым, передо мной являются улыбающееся лицо, улыбавшееся в основном взглядом, который был необычайно острым, а также губы, чуть приоткрытые после брошенной тонкой

реплики. Любезный и довольно элегантный — таким «я и его сегодня вижу», согласно верному обороту речи. Наши глаза принимают гораздо большее участие, нежели принято думать, в этом действенном исследовании прошлого, которое называют воспоминание. Если в тот момент, когда кто-то мыслью собирается обратиться к чему-то в прошлом, пытаясь это зафиксировать, вы посмотрите в глаза того, кто прилагает усилие, чтобы вспомнить, то сразу же увидите, как они освобождаются от форм, которые их окружают и которые миг назад они отражали. «У вас отсутствующий вид, вы где-то не здесь», — говорим мы, хотя видим лишь оборотную сторону феномена, который совершается в этот момент в его мышлении. Тогда самые красивые в мире глаза больше не трогают нас красотой; они являются, если использовать в ином значении одно выражение Герберта Уэллса, «машиной времени», телескопами незримого, дальность которых возрастает по мере того, как люди стареют <…>. Я помню, как очаровательные глаза принцессы Матильды становились поиному красивыми, когда застывали на том или ином образе, которые *они сами* же расположили на сетчатке, каких-то знаменитостей, каких-то знаменательных событий начала века, именно этот образ, которым эти глаза лучились, она в этот миг видела, а мы никогда не увидим. Я испытывал сверхъестественное впечатление в эти мгновения, когда мой взгляд встречался с ее взглядом, который, беглым и таинственным движением воскресения, соединял настоящее с прошлым.

Любезный и довольно элегантный, сказал я, именно таким я видел Анри Ван Бларенберга в одном из самых отчетливых образов, которые сохранила о нем моя память [20, с. 553–554].

Приведенный фрагмент очерка позволяет составить представление о том, как складывается романное мышление Пруста: исходя из личного переживания утраты матери, писатель издалека начинает рассказывать историю, в которой главным действующим лицом выступает кто-то другой, правда связанный с рассказчиком более или менее близкими отношениями, которые в данном случае подтверждаются письмом, что становится неотъемлемой частью повествования, своего рода залогом истинности всего рассказа; затем следует выразительный литературный портрет протагониста, который уступает место философско-психологической медитации, где квазитеоретическое рассуждение о роли зрения в работе памяти

иллюстрируется актуальным литературным образом «машины времени» и вновь соединяется с личными воспоминаниями, в данном случае о принцессе Матильде, при этом в жанровом плане сам рассказ оказывается на грани салонной хроники; это отступление завершается собственно философским положением о присутствии прошлого в настоящем, после чего рассказчик снова подхватывает главную нить повествования: «Любезный и довольно элегантный, сказал я...». Строго говоря, очерк представляет миниатюрную модель общего свода поэтики романа. Более того, в приведенном фрагменте появляется одно понятие, через которое Пруст будет все время, вплоть до последнего тома, объяснять главную особенность своего романного мышления: там, где недалекие критики видели копание в микроскопических мелочах человеческого существования, в действительности работал телескоп, нацеленный на обнаружение законов социальной жизни: «Я искал великие законы, а меня назвали копателем деталей» [19, t. IV, p. 618].

Нам остается понять, почему Пруст так дорожил концовкой своего очерка. Ответ можно найти в письме, с которым писатель обратился к директору “Figaro” сразу после того, как увидел, что его статья была напечатана без концовки. Рассыпаясь в нижайших благодарностях за доверительность, благодаря которой очерк был напечатан на первой странице «очаровательного “Figaro”», Пруст сетовал, что главный редактор убрал последний абзац: «Одно обстоятельство меня расстраивает, ибо оно еще больше увеличивает диспропорцию между ничтожностью моей статьи и вашей восхитительной благосклонностью. Убрали единственный фрагмент, который, как я заявил Кардану, был наиболее существенным, сказав ему, что он может вырезать все, что ему будет угодно, только не эти последние строки. Это правда, что в утренней спешке я отправил статью без концовки. В корректуре я добавил ее, сосредоточив в ней мои поводья, моих разрозненных вестников, разом и запыхавшихся и застрявших, плутающих. Статья заканчивалась так: <...> “Прогоним подальше от наших алтарей сына-матереубийцу”. Таким образом, слово “parricide”, которое открывало статью, ее завершало. Благодаря этому статье придавалось своего рода единство» [20, c. 689]. Этот формальный прием — лексическо-семантическое «закольцовывание» повествования — станет важнейшим принципом поэтики Пруста-романиста. И если в очерке «Сыновние чувства одного матереубийцы» такой лексемой, заключавшей в себе тематический центр текста, было слово “parricide”, то

в «Поисках» аналогичную роль играет выражение “longtemps” — «долгое время» — оно является и первым словом в первой части первого тома, и последним словом последнего романа.

Вместе с тем этот фрагмент паратекста позволяет яснее представить себе собственно авторскую позицию в отношении этого, казалось бы, необязательного текста, созданного при стечении целого ряда скорее не связанных между собой обстоятельств: смерть матери, творческий кризис, хроническое нездоровье, актуальная уголовная хроника, главным действующим лицом оказался знакомец писателя, сам образ последнего, в котором душевная утонченность сочеталась с душевным заболеванием, наконец, заказ от издателя и невыносимые условия работы. Все эти элементы вкупе и составили гремучую смесь данного текста, который сам писатель представлял себе в виде своего рода боевой колесницы, поводья которой он едва удерживает в руках и которую к тому же сопровождают разношерстные и запыхавшиеся вестники. В образе последних угадываются как мифологические персонажи, с помощью которых Пруст пытался объяснить парижскую трагедию, так и современные писатели, включая авторов «русского романа», реминисценции из которых позволили ему внести дополнительные оттенки в ее описание.

Подводя итоги этой работы, следует еще раз подчеркнуть ту основополагающую роль, которую сыграл и сам очерк, и работа над ним в формировании поэтики «Поисков», равно как в интеллектуальной эволюции Пруста. Впервые писатель использует такую форму повествования от первого лица, которая, формально соотносясь с «я» писателя, обеспечивает последнему гораздо большую свободу в воссоздании как собственного внутреннего опыта, так и внешних событий и происшествий социальной жизни, включая те, что могли показаться предосудительными или даже скандальными иным современникам.

Список литературы

Исследования

1 *Козелек Р.* Теория и метод определения исторического времени / пер. с нем. А. Кричевского // Логос. 2004. № 5 (44). С. 97–130.

2 *Михайлов А.Д.* Поэтика Пруста. М.: Языки славянской культуры, 2012. 502 с.

3 *Субботина Г А.* Марсель Пруст. М.: Молодая гвардия, 2016. 316 с.

4 *Таганов А.Н.* Обретение книги. Марсель Пруст в поисках утраченного времени. М.: Инфра-М, 2022. 271 с.

6 *Фокин С.Л.* Пруст и Толстой: pro et contra // Русская литература. 2024. № 4. (В печати.)

7 *Фокин С.Л.* Пруст, которого мы не знали // Новое литературное обозрение. 2020. № 5. С. 387–395.

8 *Фокин С.Л.* Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. СПб.: РХГА, 2013. 400 с.

9 *Desanges G.* Marcel Proust et la politique: une conscience française. Paris: Classiques Garnier, 2019. 483 p.

10 *Fraisse L.* Aux sources de la Recherche du temps perdu // *Proust M.* Le mystérieux correspondant et autres nouvelles inédites. Paris: Éditions de Fallois, 2019. P. 137–172.

11 *Henry A.* «Les Plaisirs et les jours»: Chronologie et métempsychose // Cahiers Marcel Proust 6. Paris: Gallimard, 1973. P. 60–93.

Источники

12 *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. XIV. 514 с.

13 *Пруст М.* Таинственный корреспондент. Новеллы / пер. с фр. и коммент. С.Л. Фокина. М.: Текст, 2021. 192 с.

14 *Толстой Л.Н.* Война и мир. Т. 2 // *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. М.: Худож. лит., 1938. Т. 10. 435 с.

15 Dictionnaire de l'Académie française. URL: https://www.dictionnaire-academie.fr/version2 (дата обращения: 12.12.2023).

16 *Dreyfus R.* Souvenirs sur Marcel Proust Paris: B. Grasset, 1926. 341 p.

17 *Duplay M.* Mon ami Marcel Proust. Souvenirs intimes. Paris: Gallimard, 1972. 147 p.

18 *Littré E.* Dictionnaire de la langue française. URL: https://www.littre.org/ (дата обращения: 12.12.2023).

19 *Proust M.* À la recherche du temps perdu. I–IV. Éd. de J.-Y. Tadié. Paris: Gallimard, 1987–1989.

20 *Proust M.* Correspondance. T. I–XXII / Texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb. Paris: Plon, 1970–1994.

21 *Proust M.* Essais / Édition publiée par Antoine Compagnon, Christophe Pradeau et Matthieu Vernet. Paris: Gallimard, 2022. 1981 p.

22 *Proust M.* Sentiments filiaux d'un parricide. Paris: Allia, 2016. 48 p.
23 *Tolstoï L.* La Mort/Traduit et précédé d'une préface par M.E. Halpérine. Paris: Perrin et Cie, 1886. VIII-305 p.
24 *Tolstoï L.* Shakspeare et le drame / Trad. E.-L. Okrent. Paris: Collection internationale, (s.d.) [1905]. 150 p.
25 *Tolstoï L.* Shakspeare // Revue bleue. 1906. 1 décembre. P. 681–686.

References

1 Kozelek, R. "Teoriia i metod opredeleniia istoricheskogo vremeni" ["Theory and Method of Determining Historical Time"], trans. from German by A. Krichevsky. *Logos*, no. 5 (44), 2004, pp. 97–130. (In Russ.)
2 Mihailov, A.D. *Poetika Prusta* [*The Poetics of Proust*]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2012. 502 p. (In Russ.)
3 Subbotina, G.A. *Marsel' Prust* [*Marcel Proust*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2016. 316 p. (In Russ.)
4 Taganov, A.N. *Obretenie knigi. Marsel' Prust v poiskah utrachennogo vremeni* [*Finding a Book. Marcel Proust in Search of Lost Time*]. Moscow, Infra-M Publ., 2022. 271 p. (In Russ.)
5 Fokin, S.L. "Prust i Tolstoi: pro et contra" ["Proust and Tolstoy: pro et contra"]. *Russkaia literatura*, no. 4, 2024. (In print) (In Russ.)
6 Fokin, S. "Prust, kotorogo my ne znali" ["The Proust We Didn't Know"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5, 2020, pp. 387–395. (In Russ.)
7 Fokin, S.L. *Figury Dostoevskogo vo frantsuzskoi literature XX veka* [*Dostoevsky's Figures in French Literature of the 20th Century*]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2013. 400 p. (In Russ.)
8 Desanges, Gérard. *Marcel Proust et la politique: une conscience française*. Paris, Classiques Garnier, 2019. 483 p. (In French)
9 Fraisse, Luc. "Aux sources de la Recherche du temps perdu." Proust, Marcel. *Le mystérieux correspondant et autres nouvelles inédites.* Paris, Éditions de Fallois, 2019, pp. 137–172. (In French)
10 Henry, Anne. "'Les Plaisirs et les jours': Chronologie et métempsychose." *Cahiers Marcel Proust*, no. 6. Paris, Gallimard, 1973, pp. 60–93. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/MHBQUP
УДК 821.131.1.0
ББК 83.3(4Ита)53

БЕСТИАРНЫЕ ОБРАЗЫ У ФЕДЕРИГО ТОЦЦИ («ЗВЕРИ» И «ЗАКРЫВ ГЛАЗА»)

© 2024 г. Л.Е. Сабурова
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 03 октября 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 19 ноября 2023 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-176-197

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда, проект № 23-28-01827 (https://rscf.ru/project/23-28-01827/)

Аннотация: Наблюдение за животными в произведениях одного из самых крупных писателей-модернистов в литературе Италии XX в. Федериго Тоцци прежде всего имеет онтологическое значение. В представлении писателя это единственный способ приблизиться к тайне творения, смысл которой вместе с тем непознаваем. Приобщение к тайне роднит людей с миром природы и его представителями, отвращает от высокомерия, связанного с иллюзией превосходства человеческой цивилизации над другими формами жизни. В книге «Звери» проникновение в загадочную жизнь природы благодаря встречам с животными открывает лирическому герою путь к познанию его души. Появление животных в 69 фрагментах книги может нести разную смысловую нагрузку. Порой животные напоминают о том, что лирический герой не допущен к тайне бытия. В других зарисовках они спасают героя от опасных грез и возвращают на землю. Подчеркивая в героях своих романов и рассказов признаки бестиализации, Тоцци стремится поставить их в один ряд с представителями животного мира. Люди в романе «Закрыв глаза» проявляют себя как звери, потерявшие связь с природой, а значит, лишенные внутренней гармонии. По сути, безрадостное существование героев романа имеет для них самих столь же малую ценность, как и жизнь истязаемых ими животных.

Ключевые слова: итальянская литература, бестиарные образы, животные, Федериго Тоцци, бестиализация, автобиографическая проза, модернизм, экспрессионизм.

Информация об авторе: Людмила Евгеньевна Сабурова — кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 г. Москва, Россия; старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7635-6060

E-mail: mila.saburova@gmail.com

Для цитирования: *Сабурова Л.Е.* Бестиарные образы у Федериго Тоцци («Звери» и «Закрыв глаза») // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 176–197. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-176-197



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

BESTIARY IMAGES OF FEDERIGO TOZZI (*BEASTS* AND *WITH CLOSED EYES*)

© 2024. Liudmila E. Saburova
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: October 03, 2023
Approved after reviewing: November 19, 2023
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: The research was carried out with the support of a grant from the Russian Science Foundation (project No. 23-28-01827, https://rscf.ru/project/23-28-01827/) at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Abstract: Observation of animals in the works of Federigo Tozzi, one of the greatest modernist writers in 20th-century Italian literature, primarily holds ontological significance. According to the writer's beliefs, it is the only way to approach the mystery of creation, the meaning of which is, at the same time, unknowable. Initiation into this mystery unites humans with the world of nature and its representatives. It deters them from the arrogance associated with the illusion of the superiority of human civilization over other forms of life. In the book *Beasts*, the exploration of the enigmatic life of nature through encounters with animals opens for the lyrical hero the path to understanding his soul. The appearance of animals in 69 scenes can carry a different semantic load. At times, animals serve as a reminder that the lyrical hero is not allowed access to the secret of existence. Occasionally, they rescue the hero from perilous dreams and bring him back to reality. By emphasizing bestial traits in the characters of his novels and stories, Tozzi aims to align them with representatives of the animal world. In the novel *With Closed Eyes*, people reveal themselves as beasts who have lost their connection with nature and inner harmony. Essentially, the joyless existence of the novel's characters has as little value for them as the lives of the animals they torment.

Keywords: Italian literature, bestiary images, animals, Federigo Tozzi, bestialization, autobiographical prose, modernism, expressionism.

Information about author: Liudmila E. Saburova, PhD in Philology, Associate Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125993 Moscow, Russia; Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7635-6060

E-mail: mila.saburova@gmail.com

For citation: Saburova, L.E. "Bestiary Images of Federigo Tozzi (*Beasts* and *With Closed Eyes*)." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 176–197. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-176-197

Модальность изображения животного мира в мировой литературе претерпевала множество изменений: образы животных наделялись аллегорическим значением, приобретали мистические коннотации, звери становились антропоморфными персонажами. В XX в., напротив, возникает тенденция к изображению животного как принципиально иного существа, отделенного от человеческой ментальности [17, p. 18–20]. В итальянской литературе XX в. особое отношение к зверям как к другой, загадочной и недоступной для понимания человека форме жизни впервые прослеживается в произведениях Федериго Тоцци (1883–1920).

Сочинения Тоцци были высоко оценены профессиональным литературным сообществом при жизни писателя. Л. Пиранделло, пригласивший Тоцци к сотрудничеству в своем журнале «Мессаджеро делла доменика», видел в молодом литераторе потенциал новатора [21]. В возрасте тридцати семи лет Тоцци скончался от испанки и после смерти долгое время считался фигурой второстепенной, одним из многочисленных последователей веристов [7]. Интерес вызывал лишь характерный для его прозы тосканский колорит. С 1960-х гг. отношение к произведениям Тоцци начало меняться во многом благодаря работам Дж. Дебенедетти [10], Л. Бальдаччи [3], Р. Луперини [15] и др. Теперь Тоцци прочно занял место одного из немногих модернистов на литературной карте Италии. Исследователи называют сочинения Тоцци близкими к образцам модернистской прозы в отношении приемов, идей, использования разных повествовательных техник.

Наследие Тоцци не столь обширно, но тем не менее позволяет проследить некоторую эволюцию писательской манеры. От фрагментарного автобиографического повествования книги «Звери» (1917) Тоцци приходит

к более традиционным по форме романам «Три креста» (1920) и «Эгоисты» (опубл. посмертно в 1924 г.). Неизменными в творчестве Тоцци остаются скрупулезная фиксация смены психологических состояний героев, тема внутренней слепоты, неспособности понять себя и окружающих и, как следствие, невозможности диалога между героями. Зачастую Тоцци рисует хорошо известный ему замкнутый мир сиенских лавочников, крестьян и нищих. Мир, четко поделенный на сильных и слабых, жизнь которых, независимо от социального положения, пронизана беспричинной жестокостью и одиночеством. Нередко героям сочинений Тоцци удается скрыться от отталкивающего мира людей благодаря ощущению особой связи с природой. Многие произведения писателя буквально населены животными, а пейзаж, как правило, высвечивает психологическое состояние героев.

Наиболее оригинальными произведениями писателя по праву считаются книга «Звери» и роман «Закрыв глаза», создававшиеся в период самых смелых экспериментов с 1912 по 1914 гг., когда, по общему мнению исследователей, писателю наконец удалось «нащупать свою особую повествовательную манеру» [15, p. 29]. Для обоих произведений характерно схожее использование времени, понимаемого не как последовательное развитие действия, но как хаотичное пересечение разных пластов повествования, увиденных сквозь призму противоречивых эмоциональных состояний героев [10, p. 63]. Книга «Звери» является наиболее личным высказыванием писателя [23, p. 12], где от первого лица он повествует о своем особом восприятии окружающего мира и его разнообразных обитателей. В романе «Закрыв глаза» благодаря повествованию от третьего лица и романной форме те же автобиографические мотивы и идеи встроены в историю взаимоотношений разных героев, описанную с позиции стороннего наблюдателя. Кроме того, эти сочинения сближает тема взаимосвязи мира животных и мира людей, занимающая центральное место в обоих повествованиях, хотя и рассмотренная с разных ракурсов.

Книга «Звери», опубликованная в 1917 г., несомненно, является самым смелым экспериментом писателя с точки зрения жанровой принадлежности. Отметим, что в Италии начала XX в. многие молодые литераторы стремились освободиться от устаревших литературных канонов, следование которым не позволяло итальянской литературе приблизиться к образцам европейского авангарда. Прежде всего предстояло преодо-

леть многовековую пропасть, разделявшую язык высокой поэзии и прозы. С одной стороны, необходимо было освободить поэзию от высокопарного, лишенного точности «поэтического» языка и сблизить с «разговорным», а с другой — отказаться от литературных моделей, связанных с философией позитивизма, т. е. от веристской прозы [4, p. 308].

Один из радикальных путей, ведущих к обновлению литературного горизонта, был предложен литераторами, группировавшимися вокруг чрезвычайно популярного в профессиональном сообществе журнала «Воче» (1908–1916). В основе поэтики «Воче» лежало тяготение к автобиографичности, фрагментарности повествования, сближению поэзии и прозы. Из европейской традиции литераторы из «Воче» берут за ориентир «Стихотворения в прозе» Ш. Бодлера и «Озарения» А. Рембо, т. е. образцы лирической прозы [14]. Вслед за положениями «Проблем эстетики» (1910) Б. Кроче [1, с. 649] критерием, определяющим художественную ценность произведения, они считают наличие в тексте «лиричности». Концепция новой литературы, ставшая причиной жарких дискуссий в профессиональном сообществе, вызывала интерес многих представителей литературной Италии, в их числе был и Тоцци [10, p. 57].

Книгу «Звери», несомненно, можно назвать экспериментом, близким к поэтике, разработанной журналом. Сочинение Тоцци представляет собой образец фрагментарного, автобиографического письма, состоит из 69 зарисовок, большая часть из которых написана от первого лица. Местом действия становится родная для Тоцци Сиена и ее окрестности. Обстоятельства жизни лирического героя соответствуют биографии автора. Но событий в «Зверях» немного. Главным образом автобиографическая книга Тоцци посвящена наблюдениям за миром людей и животных сквозь призму глубоко личных переживаний.

«Звери» написаны лирической прозой, позже получившей название prosa d'arte (проза как искусство) и выделившейся к 1920-м гг. в новый жанр [25]. Прежде всего такая проза посвящена фиксации впечатлений и психологических состояний лирического героя. Болезненные ощущения, фобии, наваждения, галлюцинации, сны героя, нередко разрозненные и как будто лишенные смысла, на уровне письма передаются как будто дробящимися предложениями, сконструированными при помощи паратаксиса, не характерного для итальянского языка [13]. Автор часто использует такие глаго-

лы, как “sembrare, parere, apparire” (казаться, представляться), а ключевым в организации и осмыслении текста становится понятие душа.

И все же книга Тоцци существенно отличается от экспериментальной прозы, созданной сотрудниками журнала «Воче». Если писатели круга «Воче» стремились сложить фрагментарное повествование в цельную историю жизни лирического героя[1], то книга Тоцци состоит из фрагментов, отличающихся принципиальной завершенностью.

Создатели концепции новой литературы из «Воче» объявляют бой всем, по их мнению, «гибридным жанрам: роману, драме, новелле для того, чтобы освободить место для чистого лиризма и автобиографического письма» [27, с. 20]. Судя по высказываниям самого Тоцци [30, р. 332], он не вполне разделял столь радикальные взгляды современников. Несмотря на то что новелла, по мнению Тоцци, действительно утратила новизну из-за слишком частого использования авторами расхожих сюжетов и схем, превратившихся в штамп, в самой форме новеллы Тоцци видит большой потенциал для развития. Представляется, что книга «Звери» становится экспериментом по обновлению жанра новеллы [16], чему в первую очередь способствуют сами звери.

Все фрагменты, содержащиеся в книге, подчинены, пожалуй, одному принципу. В каждой из зарисовок непременно появляется животное или насекомое, хотя формально прозаический фрагмент может быть посвящен совсем другой теме. Более того, зачастую упоминания о зверях мы встречаем именно в конце фрагмента. Такие упоминания, порой никак не связанные с тематической линией фрагмента, призваны удивить читателя, обмануть его ожидания. На поверку завершающие строки о зверях выполняют функцию своего рода пуанта. К примеру, в зарисовке о беззаботном деревенском детстве писателя, представителей животного мира мы встречаем лишь в одной последней фразе. «Сможет ли кто вообразить мою радость, когда, разбирая мои волосы ногтями, мама сказала, что я подцепил вшей?» (здесь и далее перевод мой. — *Л.С.*) [29, р. 76].

Дж. Дебенедетти считал, что порой появление животного во фрагменте объясняется лишь установленными автором правилами игры. И тем не менее принцип построения книги никак нельзя назвать лишь формаль-

1 См. такие произведения, как «Мой Карст» (1912) Ш. Златапера, «Конченый человек» (1913) Дж. Папини, «Грех и прочее» (1914) Дж. Бойне.

ным. Тоцци решительно чужда традиция сообщать бестиарным образам аллегорические значения (Р. Луперини полагал, что зверей в книге Тоцци следует считать «ложными аллегориями» [15, p. 114]). Между тем такие «беспричинные появления», напротив, избавляют читателя от поиска единственно верной интерпретации, наделяя как зверей, так и остальных героев книги той же функцией, что они имеют и в мире: феноменологической. Неожиданное появление животных в завершении зарисовки скорее означает принципиальную непознаваемость мира природы для лирического героя. Воплощая в себе онтологическую тайну, заложенную в природе, именно звери высвечивают неспособность лирического «я» обрести гармонию с миром, непознаваемым и потому враждебным.

Дж. Контини называет манеру передачи эмоциональных состояний лирического героя в книге близкой к экспрессионистической [9, p. 938]. Тоцци строит повествование не на причинно-следственных связях, а на образах, всплывающих в сознании героя и накладывающихся друг на друга. Так, деформирующая экспрессионистическая линза ставит в один ряд события разных лет: взаимоотношения героя с возлюбленной в юности, его ссору с женой в зрелом возрасте, наследование родового имения после смерти отца, ненависть к еще живому отцу. Сцены из детства, юности и зрелости героя хаотично, как будто вне всякой последовательности, вплетаются в ткань повествования. Тоцци пишет произведение «принципиально вне времени, он не стремится показать историю жизни в развитии, сохранив последовательность действий, а как будто случайно нанизывает незначительные микрособытия» [19, p. 151]. Тоцци рисует мир, не поддающийся логическому осмыслению, каждая составляющая которого живет своей загадочной жизнью и неподвластна человеческому контролю.

Для книги Тоцци характерна поэтика недосказанности [18, p. 38], в результате все чувства героя: сомнения, восторги или разочарования — связаны с наблюдениями за незначительными и как будто бессмысленными явлениями окружающего мира. Тоцци утверждал, что более всего его увлекали размышления о «наших загадочных поступках». В статье «Как я читаю» Тоцци поясняет: «Большинству интересны убийства или же самоубийства; но не менее, а то и более занимательна сфера интуитивная, т. е. истории о наших загадочных поступках; таков, к примеру, рассказ о человеке, который вдруг останавливается посреди дороги, чтобы поднять

внезапно попавшийся ему на глаза камень, а затем как ни в чем не бывало продолжает путь» [34, p. 5–6]. Фокусировка на «загадочных поступках» героев призвана перевести внимание читателя с так называемых поворотных событий, превратившихся в литературе в общие места, на незначительные детали частной жизни, увиденные сторонним наблюдателем. Писать, по мнению Тоцци, имеет смысл для того, чтобы запечатлеть те самые «загадочные поступки», которые, по сути, являются отзвуками тайного, неведомого мира, спрятанного за фальшивой оболочкой обыденности [34, p. 6]. Лишь благодаря едва уловимым признакам, считываемым немногими, можно заключить, что мир этот разнообразен и наполнен содержанием. Загадочные обстоятельства жизни людей и животных не подлежат дешифровке, «читателя приглашают перешагнуть через саму логику факта» [5, p. 417].

И все же Тоцци снабжает читателя ключом к пониманию книги. В первом лирическом фрагменте повествуется о жаворонке, залетевшем в душу лирического героя и поющем оттуда свои песни, лишь жаворонок знает, «где кончается настоящая небесная синева» [29, p. 1]. В последней зарисовке книги автор обращается к покинувшему его жаворонку: «Жаворонок! Забери мою душу с собой» [29, p. 176]. Так, первый фрагмент, своего рода диалог с жаворонком, написанный в настоящем времени, задает тему всей книге, а последний придает ей цельность и завершенность.

Жаворонок становится символом поэтического вдохновения, посланником неведомого небесного мира, проникающего в человеческую душу, но совсем не на долгий срок. Лирический герой обращается к жаворонку как к спасителю. Жаворонок помогает отрешиться от замкнутого мира людей, пространства города с домами, «норовящими придавить героя своей тяжестью» [29, p. 2]. По примеру жаворонка и другие звери становятся проводниками в иной свободный мир природы. Обращение к жаворонку в конце повествования связано с желанием вернуть иллюзию причастности к иному, загадочному измерению. Так автобиографическая книга Тоцци приобретает черты повествования об обретенном и снова потерянном рае. Лирический герой не раз называет его миром своей души.

Пространство книги четко делится на два противопоставленных полюса: город и его окрестности, представляющие собой природные ландшафты. Город — тесное, удушающее пространство — ввергает лирического героя в отчаяние, рождает мрачные мысли. Прежде всего такой искусствен-

ный конструкт, как город, связан в понимании героя с искаженной ментальностью людей, его создателей. Большую часть из них автор изображает как убогих, безобразных, оборванных существ, вызывающих отторжение: «старуха, которая держит дома слепого внука», «глухая торговка фруктами», «чахоточная табачница» [29, p. 133] и др. Даже в вызывающих симпатию героях автор неизменно находит нечто отталкивающее.

Не тронутая человеком природа, напротив, представляется лирическому герою пространством притягательным и загадочным. Она живет по своим особым непознаваемым законам, находясь в постоянном движении. Тоцци стремится зафиксировать мельчайшие изменения в пейзаже, которые в сознании лирического «я» приобретают чрезвычайную важность, именно они определяют психологические состояния героя. Зачастую, описывая атмосферные явления или особенности местности, Тоцци стирает границы между одушевленным и неодушевленным, органическим и неорганическим. Повествование как будто соткано из экстравагантных сочетаний, которые отнюдь не являются метафорами: «цветы враждуют, персики увядают в угоду ветру» [29, p. 92], «двери растекаются» [29, p. 78].

Лирический герой лишь фиксирует происходящие процессы, улавливая странности в поведении растений, животных и вещей, представляющиеся ему загадочными знаками. Он как будто обладает особым внутренним зрением, недоступным окружающим. Несмотря на то что герой распознает тайную жизнь в окружающем мире, ему недоступен ее смысл. Тягостное осознание чуждости миру природы нередко приходит к герою при взгляде в глаза животному. «Я увидел ящерицу. Остановился, чтобы ее не спугнуть. Посмотрев в ее испуганные, умные глаза, я ощутил болезненную неловкость: лицо мое от стыда покрылось краской» [29, p. 109].

Все окружающее героя движимо неведомыми страстями, тайными умыслами, только он сам лишен всякой способности действовать. Герой описывает свои мысли и чувства, так же отстраненно, как фиксирует изменения в пейзаже. Рассказ о впечатлениях, воспоминаниях, ощущениях лирического «я» не снабжен разъясняющим комментарием. Душевные состояния героя будто бы рождаются извне без всякого на то основания. Лирический герой полагает, что они находятся в ведении некоей отдельной, поселившейся в нем сущности — души. «Я шел медленно, и все больше природа казалась мне безграничной мечтой моей души. Сердце мое заходилось

от восторга» [29, p. 109]. Нередко герой повествует о душе в третьем лице как о независимой субстанции, ведущей непостижимую для его сознания жизнь. «Тогда я не понимал прелести фиалок: лишь их запах звучал для меня серенадой свету. Душа моя под действием их аромата так разрасталась, что я ощущал ее в глубине глаз» [29, p. 94]. Именно душа героя обладает особым внутренним чувством, позволяющим распознавать загадочные сигналы, подаваемые миром природы: «...когда я говорю, мне кажется, моей душе удается высвободиться. Почему я различаю запахи, которых, вероятно, даже не существует?» [29, p. 23]. Герой неизменно раздосадован, когда в иллюзорный мир его души вторгается мир человеческий.

Во втором фрагменте книги, разрезая на доски старый стол, герой находит в нем следы работы древесного червя. Наконец ему удается поймать и само насекомое. Герой решает не трогать червяка: «Оставлю его в покое. Я Бог, а он монах в уединении» [29, p. 5]. Этот фрагмент, написанный в настоящем времени, содержит своего рода метафорическое описание жизни самого рассказчика. В душе героя поселился жаворонок, но вместе с тем он ведет одинокое существование аскета. Герою неуютно в окружении шумных компаний. «Находясь среди большого количества знакомых людей, я испытывал то же чувство, что и при звуках всех нажатых одновременно клавиш на клавиатуре» [29, p. 56]. Кроме того, как тот самый дождевой червь, он мал и беззащитен в руках неведомых сил, правящих миром.

Между тем большая часть зарисовок посвящена не событиям дня сегодняшнего, а воспоминаниям о встречах с животными. Например, в любимой книге героя «В стране мехов» Жюля Верна самым ярким впечатлением для мальчика становится пытавшийся войти в шалаш медведь [29, p. 7]. Лирический герой подчеркивает, что с детства чувствовал связь с миром животных.

На протяжении всей книги герой будто бы продолжает начатый диалог с жаворонком, находя в загадочном мире зверей ответы на мучащие его вопросы, своего рода знаки свыше. Иногда звери становятся сообщниками лирического «я», нередко ассоциирующего себя с ними. К примеру, от тяжелого приступа отчаяния героя спасает неожиданно попавшийся ему на глаза паук. «Однажды утром я проснулся с мыслями о самоубийстве. <...> Стены комнаты сдвигались, оставляя все меньше пространства между ними, мое дыхание смешивалось с их, я уже чувствовал вкус известки. Я уверен, что

плакал! Мне казалось, что я выпаду из окна вниз головой и не за что мне будет зацепиться. Вдруг прямо у рта я увидел почти прозрачного паучка, как груз висевшего на своей нити» [29, p. 60]. Чуть заметная паучья нить становится для героя символом невидимой поддержки.

Поведение животных нередко представляется герою отражением его собственных психологических состояний или фантазий. Мертвая ящерица вызывает у героя рыдания, так как ассоциируется с гибелью отца и братьев, которым еще недавно в порыве ярости он желал смерти. «В душе я воскрешал образы моих братьев и отца и чувствовал, что сердце мое черствее растрескавшейся в летний зной почвы <...>. Если бы кто-нибудь сказал мне: “все они мертвы” — душа моя наконец бы ожила. <...> Преодолев подъем, на вершине рядом с плугом я увидел мертвую ящерицу, перевернутую ногами кверху, она была столь тщедушной и белесой, что у меня вырвалось рыдание» [29, p. 72–73]. В другом фрагменте ощущение надвигающейся смерти, связанное с неожиданно опустившимся на героя густым туманом, усиливает появление летучей мыши: «...меня коснулась как будто посланная этой необъятной пеленой тумана летучая мышь» [29, p. 43].

Порой герою кажется, что звери, представители свободного мира, понимают его и даже как будто ему сочувствуют, но, несмотря на это, не впускают его в свой круг. В одном из фрагментов герой сетует: «Как бы я хотел сейчас оказаться рядом с другом — поговорить, а еще лучше послушать его. <...> И вот кузнечик совсем близко от меня затянул свою песню. Но где он? Мне никак не удавалось обнаружить. Может быть, он между коленями? Или позади меня? Нет, тут тоже нет. А вдруг он запрыгнул на меня? Я внимательно осмотрелся. Его нигде не было. И я поплелся прочь в слезах» [29, p. 63–64]. Тоцци совершенно чужды даннунциановские представления о сверхчеловеческой природе творца. Поэт в понимании Тоцци отнюдь не посредник между людьми и высшими силами, он лишь улавливает в природе тайное движение, но доступ в иные сферы для него закрыт [15, p. 112]. Страдания лирического героя связаны с ощущением принадлежности к другому миру, в котором, к несчастью, ему уготована лишь роль вечного чужака.

Между тем животные выполняют и другую важную функцию в жизни лирического героя. Появление зверей не позволяет навязчивым идеям, галлюцинациям, порывам ярости затуманить сознание главного героя. Благодаря воркованию голубя видение, преследовавшее героя, «лопнуло как

мыльный пузырь» [29, p. 44]. В другом фрагменте муравей, норовя попасть в бутыль с вином, примирил героя с женой, которую рассказчик еще минуту назад ненавидел всем сердцем [29, p. 120–122]. Несмотря на общую минорную лиричность книги, некоторые зарисовки проникнуты явной самоиронией. К примеру, зайдя в базилику святого Франциска с «оживающими на глазах» фресками Лоренцетти, главный герой в порыве религиозного экстаза воображает себя истовым борцом за веру. «Я почувствовал, что в руке моей меч, с которым я должен продолжить борьбу, длящуюся веками. <...> священники уже благословляли меня, а папа приглашал в гости. Тут в одной из боковых капелл скрипнул старинный ларец: через весь пол пробежала, как дрожь от головы до ног, мышь» [29, p. 69–70]. Церковная мышь указывает размечтавшемуся герою его место и возвращает на землю. Но лирический герой не входит в условно нормальное состояние, которого в системе координат книги не существует, он лишь фиксирует свой переход к другой психологической модальности [11, p. 39].

В книгу Тоцци попадают все те представители животного мира, которых герой встречает в ходе прогулок по Сиене и ее окрестностям: собаки, кошки, коровы, соловьи, пчелы, гусеницы и др. Как будто составляя один из средневековых бестиариев, входивших в круг чтения Тоцци [22], автор создает каталог всех диковинных созданий, встреченных на жизненном пути. Тоцци, как уже было сказано, не наделяет животных человеческими добродетелями и пороками. Напротив, человеческие свойства зачастую становятся лишь тусклым отражением звериных. К примеру, рассказчик так описывает свойства паучьей паутины: «Между двумя виноградными лозами я увидел паутину: она была слегка влажной, мне захотелось прикоснуться к ней кончиком пальца, не порвав ее. Пушок на теле моей первой женщины не был так мягок» [29, p. 111]. Интерес лирического героя к зверям — посланникам неведомого мира — проявляется вовсе не при их сравнении или же взаимодействии с людьми. Напротив, скорее сущность людей обнажается именно в отношении к животным, которое чаще всего высвечивает беспричинную человеческую жестокость. Город — место, более всего связанное с человеческими предрассудками, пороками и слабостями, — автор описывает в самой мрачной тональности как ад скотобойни. «Тишина здесь плотная, как сами дома, почти нелепая. И крыши почему-то вечно заваливаются вместе с улицами. Ощущение подъема меж тем напрочь отсутствует;

лишь тревожный стремительный спуск; из низины не видно даже полуденного солнца, оно добирается только до других районов Сиены. Уже слышится визжание свиней, пущенных под нож, кровь каждой заполнит пару ведер» [29, p. 150].

Большая часть героев, в том числе удостаивающихся авторского сочувствия, необъяснимо беспощадна к любым другим формам жизни. В одной из зарисовок автор восхищается веселым нравом одноногого молодого сапожника Фонфо, который, несмотря на увечность, ухитряется радоваться жизни. Юноша еще и талантлив, он мастерски играет на гитаре. Лишь последние две строки фрагмента заставляют взглянуть на героя иначе: «Сложно описать мои чувства к Фонфо в те минуты, когда он заставляет садиться на свою деревянную ногу, запрокинутую выше головы, пощипанную, грязную сороку, всегда мокрую оттого, что она лазает в чан, где хозяин размягчает кожу» [29, p. 31].

В другом фрагменте автор с явной симпатией описывает умелого разнорабочего Мильорини. Он не похож на других работяг. Будучи таким же нищим, как и они, Мильорини обладает яркой индивидуальностью. Носит длинные волосы, на его шляпе кружево вместо обычной ленты, он проколол уши и собирается вставить в них медные кольца. Такой необычный с виду герой оказывается фантазером и в душе. На заработанные деньги он купил «Неистового Роланда» и вслух читает его друзьям, с удовольствием разъясняя непонятные места. «Послушайте, до чего же хорошо написано! Как по волшебству, да?» [29, p. 34] — восклицает он. Этот бедный ценитель изящной словесности располагает к себе до тех пор, пока не становится известно, что Мильорини особенно хорош в истреблении жаб. Далее, не скупясь на подробности, Тоцци описывает пугающий своей бесчеловечностью способ находчивого Мильорини умерщвлять жаб ведрами. В завершение зарисовки приводятся многочисленные методы уничтожения жаб, которые рассказчику доводилось видеть в жизни. Он вспоминает: «Мой рот наполнился слюной, которая казалась пеной, когда я увидел жабу, настолько раздувшуюся, что она походила на мешок! Она смотрела на меня своими глазами девушки-дурнушки. Вероятно, зрение ее было острее моего, мне стало не по себе» [29, p. 36]. Здесь, как и в других фрагментах книги, лирический герой не дает определений своему психологическому состоянию, используя такие обобщенные понятия, как, например, жалость, отвращение, скорбь;

столкновение с жестокостью скорее производит в рассказчике физиологический эффект (рот наполняется слюной).

Сравнивая взгляд измученного животного со взглядом некрасивой девушки, автор нивелирует стереотипное преставление о жабах как о дьявольских созданиях, вызывающих чувство гадливости [12]. Жабы, из-за предрассудков обреченные человеком на страшные мучения, часто встречаются в произведениях писателя. В романе «Имение» [33] сцена жатвы описана как настоящая катастрофа для обитателей полей, и прежде всего жаб, а на страницах собрания лирической прозы «Источники» автор подмечает особую манеру жаб ловить человеческий взгляд и подолгу не отводить глаз [30, p. 277]. Фрагмент книги, повествующий о жабах, по общему мнению исследователей [20, p. 124], содержит аллюзию на хорошо известное писателю стихотворение В. Гюго «Жаба» (1858), найденное среди книг Тоцци. Вслед за Гюго Тоцци детально и столь же экспрессивно описывает издевательства над жабами. Разница между двумя произведениями заключается в том, что в стихотворении Гюго истерзанная жаба находит спасителя в замученном, но все еще способном на сострадание осле, а в книге Тоцци никто не встает на защиту страждущих. Есть и еще одно важное отличие, проявляющееся в поведении самих жертв. В стихотворении Гюго жаба всеми силами старается высвободиться из рук мучителей, в книге Тоцци, напротив, жабы совершенно неподвижны. «Я видел, как эти жабы, обладательницы светящихся по ночам глаз, умирали в полном молчании» [29, p. 39], — замечает лирический герой. Такое описание истязаемых животных скорее следует назвать нереалистичным и отнести к экспрессионистической гиперболе [6]. Между тем именно эта деталь производит самое яркое впечатление: живые и чувствующие существа с выразительным взглядом ведут себя как неодушевленные предметы. Как и во многих других модернистских текстах, посвященных исследованию животного начала [17], в книге Тоцци деление героев на зверей и людей порой довольно условно. Например, к числу бессловесных и не готовых к сопротивлению существ можно отнести и целый ряд людей, входящих в категорию жалких и убогих. Такова, к примеру, тетя Бетта — «вся в морщинах, без зубов, без чувств, заботливая, терпеливая и скромная» [29, p. 48]. Она, кажется, делала все для того, чтобы самоустраниться, стать незаметной даже для самой себя. Говорила она лишь о родственниках, каждую фразу начиная со слов: «мой бедный муж» [29, p. 49]. Тетя Бетта «ела в три раза медленнее

и меньше остальных, старалась последней лечь спать, первой проснуться» [29, p. 48] и умерла в пятьдесят лет от нервного расстройства. Таким героям как будто в тягость их собственное существование, лишенное осознанности.

Рассказчик, вероятно, сочувствует терзаемым существам, но не встает на их защиту, всегда занимая позицию стороннего наблюдателя. Более того, Тоцци со свойственной его автобиографической прозе исповедальностью посвящает несколько фрагментов жестокости самого лирического героя. Герой вспоминает, что однажды, будто одурманенный невыносимым летним зноем, без всякой причины оторвал голову цикаде. «У меня никогда не хватало времени кого-то любить» [29, p. 77], — констатирует рассказчик в той же зарисовке, словно объясняя природу своей подсознательной озлобленности. Но отнюдь не только отсутствие любви порождает жестокость в лирическом герое. Еще одним фактором, вызывающим его гнев, становится ощущение собственной уязвимости. В такие минуты животные представляются ему презрительными насмешниками, под взглядом которых он стыдится собственных душевных порывов: «Я охотно бы внимал христианскому учению, но не в доме того священника — нет уж увольте! <…> будто проникнув за воротник, холод охватывал мою душу. <…> канарейка такого окраса, словно вымаранная желтком яиц, подаренных ее хозяину за освящение домов, то и дело подскакивая, так раскачивала клетку, что колыхались даже шторы. Завидев ее, я выбегал вон, почти что в ужасе. При мысли, что она станет разглядывать меня, ожидающего своей очереди с книжицей под мышкой, я изнемогал от стыда. Прежде, чем ответить на вопрос священника, я всегда бросал взгляд на нее! Как-то раз я унес канарейку с собой и, чтобы больше не видеть ее в той клетке, придавил каблуком башмака» [29, p. 124–125]. Слабые, несостоятельные герои в произведениях Тоцци нередко вымещают злость на животных. Чаще всего именно потенциальные жертвы, в представлении писателя, проявляют себя как мучители[2]. Во фрагментах автобиографической прозы «Зверей», посвященных человеческой жестокости, уже прослеживается тенденция к бестиализации людей, приобретающая масштаб мировоззрения в рассказах[3] и романах писателя.

2 К примеру, в романе «Аделе» [28] дети, испытывающие на себе жестокость взрослых, истязают собаку для того, чтобы утвердиться в положении старших, почувствовать себя хозяевами жизни.

3 Например, в рассказе «Ослик» [31].

Самым новаторским и наиболее близким к книге «Звери» произведением Тоцци, посвященным теме обесчеловечивания, по праву считается роман «Закрыв глаза». Следует сказать, что в само название романа вынесена ключевая для понимания творчества Тоцци метафора закрытых глаз [5], связанная с биографией писателя. В 1904 г. Тоцци, ввиду болезни, временно лишился зрения [8]. Несколько месяцев, проведенных в темноте, оставили неизгладимый след в сознании писателя. В эссе «Наши тени» Тоцци писал: «Если <...> мы примемся изучать историю нашей внутренней жизни, придется признать, что большую часть времени мы провели в бездействии и слепоте» [34, p. 17]. Внутренняя слепота становится главной характеристикой героев романа. Еще отчетливее, чем в книге «Звери», в романе передано ощущение дисгармонии героев с окружающим миром и одновременно с собственными чувствами и реакциями. Здесь, как и в «Зверях», Тоцци не вдается в разъяснения мотивов тех или иных переживаний и поступков героев, предпочитая недоговоренность [18, p. 39]. Нередко состояние героев романа меняется без всякой видимой причины на противоположное в пределах одного абзаца. Рассказчик порой не обосновывает переходы от описания мыслей одного героя к повествованию о рефлексии другого. Герои в свою очередь немногословны и замкнуты в себе. Как слепцы, они бесцельно движутся по страницам романа, не понимая, для чего рождены на свет. Жизнь с закрытыми глазами превращается в процесс обесчеловечивания.

Прибегая к экспрессионистическому преувеличению, Тоцци подчеркивает в описании людей именно звериную составляющую [10, p. 230–232]. Например, про старого всегда покорного слугу Джакко сообщается, что тот «слушал хозяина, свесив руки и спрятав большие пальцы в кулаки. Его вены бугрились под кожей, как длинные вялые дождевые черви под слоем грязи» (пер. с итал. Е. Степановой. — *Л.С.*) [26, p. 32]. Сравнение с животными обнажает тайную сущность героев, нередко объясняя странности в их поведении. Таково, например, описание матери главного героя романа: «С ее округлым располневшим лицом как-то не вязались внезапные вспышки ярости, выдававшие натуру нервическую, но, впрочем, безвредную: так может огрызаться терзаемое животное. Смешно ведь, в самом деле, смотреть, как трепыхается зарезанная курица или кролик шипит и показывает когти!» [26, p. 8].

Звериное начало проявляется не только во внешности героев, но и в их поведении. Герои не способны выразить словами собственные мысли и чувства. Они не в силах установить друг с другом диалог и, следовательно, сблизиться. Действия героев продиктованы психологическими и физиологическими потребностями, возникающими от невозможности общаться. Главный герой романа Пьетро наделен многими автобиографическими чертами самого Тоцци: сын сиенского трактирщика, человека деспотичного, выбившегося из крестьян и чрезвычайно гордившегося своим положением хозяина. Мать Пьетро, сирота и бесприданница, благодарная мужу за продвижение по социальной лестнице, слишком слаба и покорна, чтобы стать поддержкой для сына, подавляемого авторитарным отцом. Более того, в Пьетро как будто прочитывается склонность к поэтическому видению действительности. Подчеркивая творческую составляющую в характере Пьетро, Тоцци прибегает к метафоре скачущего коня, традиционно символизирующего поэзию [2, p. 24–26]. «Пьетро, потупив глаза, отворачивался и краснел. Но его внимание тут же переключалось на ноги лошади. Их ритмичный стук будто подстраивался под мелодии, звучавшие у него в голове» [26, p. 31].

И все же, несмотря на явное биографическое сходство с самим Тоцци, Пьетро не вызывает сочувствие в читателе. Еще подростком, не зная, как продолжить разговор с понравившейся девочкой, замкнутый Пьетро в порыве болезненной стеснительности вонзил ей в ногу перочинный ножик. Вскоре мальчик, жестоко наказанный за такую проделку родителями и искренне сожалеющий о содеянном, попытался извиниться. Но Гизола, деревенская девочка, прислуживающая в барском доме, не может поверить в раскаянье хозяйского сына. Эта выходка представляется мелочью и ей самой. Пьетро занимает более высокое место на социальной лестнице, чем Гизола, но он столь же несчастен. Отец неизменно жесток с ним, мать не умеет проявлять своих чувств к ребенку. Воспитанный в атмосфере немого безразличия мальчик не способен к эмпатии. Чувство одиночества роднит их с Гизолой, но не помогает сблизиться.

Все действия героев характеризуются беспричинной жестокостью, часто продиктованной лишь желанием обратить на себя внимание, высказаться, войти в контакт с окружающими. К примеру, Пьетро, движимый переполняющей его тягой к разрушению, крушит все на своем пути, под-

спудно надеясь таким образом быть хоть кем-то замеченным. «Все, что ни попадалось под руку, он выдирал с корнем одним рывком, обрывал усики у лозы. Или бил колом о дерево, сдирая кору. Отрывал сверчкам ножки и крылья и насаживал их на булавку. И замирал, прислушиваясь, когда над ним проходило облако. А стоило ему пройти — ждал следующего, словно хотел, чтобы его заметили» [26, p. 15].

Отношение к животным и миру природы становится в рассказах[4] и романах Тоцци барометром внутреннего состояния героев. Чувство злости отдаляет от природы, мешает установить с ней связь. К примеру, в одиноком и неприкаянном Пьетро, постоянно подвергающемся нападкам отца, песня соловья вызывает лишь раздражение. «Пел соловей — где-то у гумна, может быть, среди дубов. Его трели звучали, как речь, и откуда-то издалека отвечала ему соловьиха. Пьетро долго слушал их обоих, сам того не желая. <...> И сам себя спросил: почему же всё и все вокруг представляются ему лишь колышущимся тяжким кошмаром. И после, во сне он чувствовал свою злобу. И ему снилось, что он проклинает это пение» [26, p. 13–14].

Напротив, в счастливые минуты герои воспринимают окружающий мир как дружественный и привлекательный. В период влюбленности в Гизолу отношение Пьетро к действительности резко меняется. «Рядом с Гизолой Пьетро переживал свои первые нежные чувства и был за это благодарен. Он восхищался цветком, когда ему приходило в голову сорвать его для нее. <...> С умилением он смотрел, как ползет по руке божья коровка, и укорял ее, когда та улетала!» [26, p. 62]. Влюбленность могла бы преобразить героя, но неспособность выражать чувства мешает Пьетро завязать дружбу с девочкой.

Образ Гизолы не похож на остальных кротких и безответных крестьянок из произведений Тоцци. Она молчалива, но не покорна. Бессознательно она стремится к свободе, но сельская жизнь на лоне природы нисколько ее не прельщает. Как и в других произведениях писателя, особенно красочны в романе описания холмистых сиенских окрестностей. С фотографической ясностью Тоцци рисует гряду кипарисов, меняющих облик в зависимости от размышлений смотрящего. Зачастую именно пейзажные зарисовки по-

4 К примеру, в рассказе «Юноша» [35] озлобленный после ссоры с отцом подросток теряет способность видеть красоту природы, которой наслаждался еще несколько часов назад. Все вокруг представляется ему теперь чужим и враждебным.

могают проникнуть во внутренний мир героев, передавая их смятение или же, наоборот, невысказанную радость. И тем не менее деревенские жители в романе не осознают своей связи с природой. Единственное развлечение Гизолы — пройтись по улицам города, выслушивая грубые комплименты заигрывающих с ней гуляк. Сомнительные похвалы претят девушке, но внимание горожан ей льстит. Гизола живет мечтой покинуть деревню, в ее детской сокровищнице лишь искусственные безделушки: мишурные цветы, обрезки цветной бумаги, коробочки из-под мыла, ворох лент.

Гизола, еще в раннем детстве лишенная родительской заботы, порой испытывает потребность в нежности, которую обращает на животных, но и эти душевные порывы быстро сменяет привычная жестокость. «Достав с тополя <...> гнездо с пятью воробьятами, она положила его на колени и принялась пихать крошки в их распахнутые клювики. Она думала их выкормить, но вместо этого ей захотелось их убить — такой обуял ее ужас. Один закрывал глаза, другой взмахивал резко крыльями и тут же падал, третий вечно пищал откуда-то снизу. Тогда она раздавила им всем головы пальцами и запекла на сковородке с поджаркой» [26, p. 16].

В не менее жестокой форме и другие герои романа вымещают досаду на окружающих их животных. Отец Пьетро, деспотичный хозяин поместья, тяжело переносил смерть жены. Обескураженный собственными страданиями и не способный со смирением принять случившееся Доменико приказал кастрировать псов, котов и всю домашнюю скотину, живущую в его владениях: «Так-то лучше: никуда из дому не уйдут. Да жирнее будут» [26, p. 78], — приговаривал он.

Животные в романе, напротив, выказывают людям верность, проявляют к ним душевную теплоту, как будто взывая к глубоко запрятанному в героях гуманистическому началу. Нежность бесхитростных зверей находит отклик в очерствевших героях романа. «Теленок, которому он накладывал в кормушку сено, положил морду ему на спину <...>. Закончив труды, он с огромной нежностью вспоминал эту звериную ласку. Дыхание теленка было горячим и влажным, как его пот. Уйдя в воспоминания, он ел молча» [26, p. 160]. Звери, которых роднит с человеком прежде всего эмоциональная сфера, невольно провоцируют людей на выражение подавляемых ими чувств. Так, животные, часто становящиеся жертвами человеческой жестокости, в иные моменты вызывают в героях романа больше сочувствия,

чем люди. В одно февральское утро работники фермы нашли подохшего от старости верного дворового пса. «Был мороз, он примерз к кирпичам <...>. Когда его зарывали <...> Джакко заплакал. Он тоже чувствовал себя старым и, глядя на труп скотинки, произнес: — Вот и мы так же» [26, p. 97–98]. Последняя фраза Джакко как будто призвана объяснить возведенную в норму жестокость по отношению к зверям. Герои романа не проводят границы между собой и животными, полагая себя и окружающих частью враждебного мира, где каждый обречен влачить жалкое и одинокое существование. Следует подчеркнуть, что обесчеловечивание в романе Тоцци отнюдь не является результатом голодного отчаяния, рабского труда или издевательств вышестоящих на социальной лестнице, это следствие бессмысленного существования с закрытыми глазами. Внутренняя слепота, т. е. неспособность оценить красоту окружающего мира, прислушаться к собственным мыслям и чувствам, приводит героев романа Тоцци к ощущению дисгармонии и обрекает на вечное одиночество.

Отсутствием общего языка обусловлена пропасть, пролегающая между человеком и животными, но взгляд зверя озадачивает. Встретившись со зверем глазами, лирический герой в книге «Звери» ощущает смущение, вызванное осознанием собственной беспомощности. Заглядывая представителям животного мира в глаза, мы видим не только непредсказуемых и загадочных созданий иного порядка, но и чрезвычайно родственных существ. Зверь, действующий на основании импульсов и инстинктов, следовательно, постоянно трансформирующийся, призван напомнить об изменчивости, неустойчивости, многоликости нашей собственной натуры. Человеческая душа, по мысли Тоцци, вмещает как «гнездо соловья, так и яму со скорпионами» («Опрокинутые лодки») [30, p. 83]. Все эти свойства человека, как полагал писатель, органично воплощены в растениях и животных, которые, будучи древнее человека, являются своего рода связующим звеном между посю- и потусторонним. В знаменитой новелле Тоцци «Распятие» рассказчик воображает их представителями мира, построение которого «Бог не завершил, материей, не вполне живой и не вполне мертвой» [32, p. 485]. В соответствии с представлениями писателя, лишь ощущая себя частью животного мира, можно побороть человеческую спесь и, как следствие, безграничную жестокость.

Список литературы

Исследования / References

1 *Андреев М.Л.* Бенедетто Кроче // История литературы Италии: от классицизма к футуризму. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. IV (1). С. 640–657.
Andreev, M.L. "Benedetto Kroche" ["Benedetto Croce"]. *Istoriia literatury Italii: ot klassitsizma k futurizmu* [*The History of Italian Literature: From Classicism to Futurism*], vol. IV (1). Moscow, IWL RAS Publ., 2016, pp. 640–657. (In Russ.)

2 Agamben, Giorgio. *Idea della prosa*. Milano, Feltrinelli, 1985. 106 p. (In Italian)

3 Baldacci, Luigi. *Tozzi moderno*. Torino, Einaudi, 1993. 145 p. (In Italian)

4 Bocelli, Arnaldo. "Frammentismo." *Appendice I*. Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1950, pp. 308. (In Italian)

5 Boldrin, Cecilia. "Il rovescio dello sguardo. Temi e sintassi della visione nelle novelle di Federigo Tozzi." *Lingua e stile*, N. 3, Settembre, 1994, pp. 411–435. (In Italian)

6 Bonfiglioli, Beatrice. "L'espressionismo tozziano: note tematiche e stilistiche su 'Bestie'." *Lingua e stile*, N. 2, Giugno, 1997, pp. 293–312. (In Italian)

7 Borgese, Giuseppe Antonio. "Federigo Tozzi." Borgese, Giuseppe Antonio. *Tempo di edificare*. Milano, F.lli Treves, 1923, pp. 23–63. (In Italian)

8 Cesarini, Paolo. *Tutti gli anni di Tozzi: la vita e le opere dello scrittore senese*. Montepulciano, Le Balze, 2002. 298 p. (In Italian)

9 Contini, Gianfranco. "Federigo Tozzi." Contini, Gianfranco. *Letteratura dell'Italia Unita 1861–1968*. Firenze, Sansoni, 1968, pp. 937–938. (In Italian)

10 Debenedetti, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. Milano, La Neve di Teseo, 2019. 658 p. (In Italian)

11 Dedola, Rossana. "La malattia dell'anima: lettura di "Bestie" di Federigo Tozzi." *Studi novecenteschi*, N. 13.31, 1986, pp. 37–63. (In Italian)

12 Faggin, Giuseppe. *Diabolicità del rospo*.Vicenza, Neri Pozza, 1973. 79 p. (In Italian)

13 Govorukho, Roman. "Sintassi e pragmatica nella coesione testuale in italiano e in russo." *Studi di grammatica italiana*. Firenze, Accademia della Crusca, 2001, pp. 53–67. (In Italian)

14 *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. "La Voce" (1908–1914*), a cura di Angelo Romanò. Torino, G. Einaudi, 1960. 801 p. (In Italian)

15 Luperini, Romano. *Federigo Tozzi: le immagini, le idee, le opere*. Bari, Laterza, 1995. 249 p. (In Italian)

16 Marchiori, Fernando. "Apparizione e transito. Le bestie senza favola." Tozzi, Federigo. *Bestie*. Lecce, Manni, 2001, pp. 66–111. (In Italian)

17 Marchiori, Fernando. *Negli occhi delle bestie: visioni e movenze animali nel teatro della scrittura*. Roma, Carocci, 2010. 143 p. (In Italian)

18 Maxia, Sandro. *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*. Padova, Liviana, 1972. 162 p. (In Italian)

19 Mengaldo, Pier Vincenzo. "Appunti linguistici e formali sulle novelle di Tozzi." Mengaldo, Pier Vincenzo. *La tradizione del Novecento. Quinta serie.* Roma, Carocci, 2017, pp. 145–162. (In Italian)
20 Menicacci, Marco. "Tozzi e la Francia: nuove prospettive." *Federigo Tozzi in Europa: influssi culturali e convergenze artistiche.* Roma, Carocci, 2017, pp. 121–134. (In Italian)
21 Pirandello, Luigi. "Con gli occhi chiusi." *Il Messaggero della Domenica.* 13 aprile 1919. (In Italian)
22 Ratschow, Sophie. *Fragmente der Unruhe — Simulierte Seelenzustände in Bestie von Federigo Tozzi.* Berlin, Frank & Timme, 2016. 494 S. (In German)
23 Sturli, Valentina. "Il laboratorio di Bestie." Tozzi, Federigo. *Bestie: edizione critica.* Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2023, pp. 11–40. (In Italian)
24 Sturli, Valentina. "Inorganico e antropomorfo: i rospi di Tozzi a confronto col modello di Hugo." *Federigo Tozzi fuori dall'Italia. Traduzioni, ricezione, influenze.* Milano, Prospero, 2022, pp. 135–150. (In Italian)
25 Valli, Donato. *Dal frammento alla prosa d'arte con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti.* Lecce, Pensa MultiMedia, 2001. 212 p. (In Italian)

Источники

26 *Тоцци Ф.* Закрыв глаза / пер. с итал. Е. Степановой. М.: Река времен, 2012. 181 с.
27 *Soffici A.* Giornale di bordo. Firenze: Vallecchi, 1921. 273 p.
28 *Tozzi F.* Adele: frammenti di un romanzo. Firenze: Vallecchi, 1979. 96 p.
29 *Tozzi F.* Bestie. Milano: Fratelli Treves editori, 1917. 176 p.
30 *Tozzi F.* Cose e Persone. Inediti e altre prose. Vallecchi, Firenze, 1981. 553 p.
31 *Tozzi F.* Il ciuchino // *Tozzi F.* Novelle. Firenze: Vallecchi, 1976. P. 3–16.
32 *Tozzi F.* Il Crocifisso // *Tozzi F.* Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi. Milano: Mondadori, 1987. P. 485–489.
33 *Tozzi F.* Il podere. Milano: Fabbri, 1994. 179 p.
34 *Tozzi F.* Realtà di ieri e di oggi. Montebelluna: Edizioni Amadeus, 1989. 345 p.
35 *Tozzi F.* Un giovane // *Tozzi F.* Giovani. Milano: Fratelli Travis editori, 1920. P. 87–96.

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/MHNGWJ
УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)7

ШЕКСПИРОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ БРИТАНСКОМ РОМАНЕ: ЙЕН МАКЬЮЭН

 Т.Н. Красавченко
Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН) Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 27 декабря 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 06 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-9-3-198-215

Аннотация: Йена Макьюэна (р. 1948), одного из наиболее значительных современных британских писателей, на литературную авансцену выводят актуальная социально-этическая проблематика, эстетические достоинства и принадлежность к той британской готической традиции Нового времени, основы которой заложили Шекспир и его младшие современники (Джон Вебстер, Джон Форд и др.). В их трагедиях, содержащих элементы «протоготики», определились универсальные топосы литературной «готики»: ужас как неизбывное начало существования; за́мок как место действия; тайна; зло и злодеи — нарушители нормы социума; потустороннее начало; темы насилия, мести, прелюбодеяния, инцеста, а главное — Бога и дьявола. Конечно, Шекспир многообразен и не ограничен «готикой», но Макьюэну близок именно этот вектор его творчества. Подобно Шекспиру, который как трагик начал с «кровавой трагедии» («Тит Андроник») и использовал ее приемы в своих великих трагедиях, Макьюэн начал с «триллера» («Цементный сад», 1978), построенного на мотивах роковой тайны и инцеста. В позднем романе «В скорлупе» (2016), современной версии шекспировского «Гамлета», трансформированного в соответствии с реалиями XXI в., Макьюэн ведет не только интертекстуальную (обычную для постмодернизма) перекличку с Шекспиром. Этот роман — эстетико-философская декларация писателя о принадлежности к шекспировскому мейнстриму; он создает образ *своего* времени и показывает, что за четыре столетия цивилизация добилась огромных материальных, научно-технических успехов, но природа человека не изменилась. Картина мира в романах Макьюэна, несмотря на исторические социокультурные различия, сходна с миром трагедий Шекспира, холодным, полным ужаса и смерти, покинутым Богом.
Ключевые слова: постмодернизм, британский роман, готическая традиция, мейнстрим, Йен Макьюэн, Шекспир, «протоготика» и «неоготика», образ мира, триллер.
Информация об авторе: Татьяна Николаевна Красавченко — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук (ИНИОН), Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5479-7957
E-mail: tatianakras@mail.ru
Для цитирования: *Красавченко Т.Н.* Шекспировская традиция в современном британском романе: Йен Макьюэн // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 198–215. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-198-215



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

SHAKESPEAREAN TRADITION IN THE CONTEMPORARY BRITISH NOVEL: IAN McEWAN

© 2024. Tatiana N. Krasavchenko
Institute of Social Sciences Information (INION) of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: December 27, 2023
Approved after reviewing: April 06, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Abstract: Ian McEwan (born 1948), one of the most outstanding contemporary British writers, is brought to the literary forefront thanks to the current social, ethical issues and aesthetic virtues of his works and belonging to the New Time British Gothic tradition whose foundations were laid by Shakespeare and his younger contemporaries (John Webster, John Ford, et al.). One finds basic topoi of literary Gothic in their tragedies: horror as an inescapable component of human existence; evil and villains who violate the moral norm in society; castle as a setting; fatal secret; supernatural element; motives of violence, revenge, adultery, incest and most importantly — of God and devil. Of course, Shakespeare is multiform and is not limited to Gothic. Like Shakespeare, who as a tragedian started with a "bloody tragedy" (*Titus Andronicus*) and then used its techniques in his great tragedies, McEwan began with a "thriller" (*The Cement Garden*, 1978), based on the motifs of fatal secret and incest. His later novel *Nutshell* (2016) is a modern version of Shakespeare's *Hamlet* written in line with the realities of the 21st century. "Intertextual game" (usual for postmodernism) is not the main thing for McEwan here. *Nutshell* is his aesthetic-philosophical declaration of the adherence to Shakespeare's tradition. In this novel, he creates the image of his time and shows that civilization has achieved tremendous scientific and technological success over four centuries, but human nature hasn't changed. Despite all the historical and sociocultural differences, the image of the world in McEwan's novels is similar to the world of Shakespeare's tragedies — cold, full of horror and death, abandoned by God.
Keywords: postmodernism, contemporary British novel, Gothic tradition, mainstream, Shakespeare, "protoGothic" and "neo-Gothic," world-image, thriller.
Information about the author: Tatiana N. Krasavchenko, DSc in Philology, Director of Research, Institute of Social Sciences Information (INION) of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Ave, 51/21, 117418 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5479-7957
E-mail: tatianakras@mail.ru
For citation: Krasavchenko, T.N. "Shakespearean Tradition in the Contemporary British Novel: Ian McEwan." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 198–215. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-198-215

Сюжеты романов Йена Макьюэна (р. 1948) разнообразны, но его интерес к экстремальным, предельным ситуациям неизменен. В его творчестве можно найти перекличку с У. Голдингом, И. Во, Джейн Остен, но главный ориентир для него — Шекспир. Конечно, Шекспир «многолик», его можно читать по-разному. Скажем, «Гамлета» можно пересказать как историческую хронику, как криминальный роман, «как философскую драму. То будут, наверное, разные пьесы, хотя все три написаны Шекспиром» [4, с. 73]. Макьюэну близок «протоготический» Шекспир, в трагедиях которого, начиная с «Тита Андроника» (1588–1593, пост. 1594) и до «Макбета» (1606), последней из его четырех великих трагедий, прослеживается усложнение готического вектора и присутствие универсальных топосов «готической традиции», изначально выходящей за рамки собственно «готической литературы» второй половины XVIII — начала XIX в., которая, заметим, была многим обязана Шекспиру [1, с. 258, 261; 7; 10; 3, с. 124].

Макьюэн изображал ужасное, нарушающее норму, с первых же сборников рассказов («Первая любовь, последние обряды», 1975; «Меж простыней», 1978). В его первом романе «Цементный сад» (1978) повествователь — подросток Джек (по ходу действия ему исполнилось пятнадцать лет) — рассказывает жуткую историю своей семьи: он, его две сестры и шестилетний брат лишились сначала отца, потом матери, которую они, опасаясь того, что их могут разлучить и забрать в интернат, тайно похоронили, залив цементным раствором, в старом оловянном сундуке в подвале своего уединенного дома и стали жить сами по себе [18; 16].

Сад и цемент, фигурирующие в названии, — оксюморон, напоминающий «концепт» в английской поэзии конца XVI — начала XVII в.:

сад — живая стихия природы, неотъемлемый атрибут английского дома; цемент — вещество, подавляющее все живое. Идея «цементного сада» парадоксальна и пугающа. Принадлежит она отцу семейства, который одержим желанием, сохранив островки зелени, зацементировать пространство вокруг дома и (в фигуральном смысле) внутри него, заставив детей «ходить по струнке». Однако попытка сочетать несочетаемое — «зацементировать сад» — оказалась роковой: отец надорвался, с сердечным приступом его увезли в больницу, где он умер. А вскоре от неясной болезни умерла и мать. Джек «готически» описал ее как «тень отца»: ему казалось, что своими глубоко запавшими глазами она смотрит на мир словно из «темного колодца».

Время, место действия, социальная характеристика семьи в романе неопределенны (что обычно в готике). Судя по всему, семья принадлежит к низшему слою среднего класса и живет в чуждом ей социальном окружении на окраине безымянного английского города, вероятно, в суровое послевоенное время. Почти все члены семьи ходят на работу (чем занимается отец, неясно) или в школу, но внешняя среда для них не важна. Друзей у них нет, гостей не бывает.

Центр их жизни — дом и семья, а в ней явно что-то не так: отсутствие реакции детей на смерть отца необычно и тревожно, тогда как смерть матери, которая была им близка, вызывает у них растерянность. Оставшись одни, они не знают, как вести себя, и пытаются жить по «заветам» родителей, внушивших им «культ дома» и отношение к внешнему миру как к неведомому, чужому. Джеку их дом, старый, ветшающий, большой, кажется похожим на «угрюмого человека» и напоминает *за́мок* с толстыми стенами и низкими окнами. И расположен дом на *пустоши* (что также характерно для готики), где многие дома снесли, чтобы провести шоссе, но так и не провели.

Постепенно дом, поскольку дети ничего не убирают, пропитывается запахом мусора и тухлой еды из кухни, который смешивается со странным запахом, «сладким, гнилостным, тошнотворным», проникающим из подвала, ибо в сундуке (он здесь идентичен гробу) во взбухшем цементе появилась огромная трещина. И дети, так или иначе, постоянно ощущают присутствие захороненного в подвале трупа матери. С течением времени уровень тревожности, душевного дискомфорта, страха у них нарастает. Повествование Джека неэмоционально, хладнокровно, строится на точных, нередко нату-

ралистичных деталях. Постепенно в романе прочно укореняется атмосфера триллера. В нем немало жутких, макабрических эпизодов (сцены прощания в спальне, захоронения). Смерть и упадок окружают маргинализированных детей, пытающихся справиться с жизнью без взрослых. Цементный сад — метафора нарушенной естественной жизни.

По сути Макьюэн буквально реализовал в романе и довел до гротеска распространенную в Британии с начала XIX в. идиому «скелет в шкафу», а также пословицу «Мой дом — моя крепость» (она принадлежит знаменитому юристу шекспировского времени Эдварду Коку).

В критике роман Макьюэна называли мощной, приводящей в замешательство книгой, отмечали воздействие на него триллера «Повелитель мух» (1954) Уильяма Голдинга, который в повествовании об английских школьниках, оказавшихся после авиакатастрофы на необитаемом острове в Тихом океане, выявил изначально присущие человеку жестокость и склонность к убийству. Роман Макьюэна перекликается и с «романом ужасов» — «Повелительница камней» (или «Жестокосердная королева» — “Queen of Stones”, 1982) британской романистки Эммы Теннант, «переписавшей» роман Голдинга: в ее романе несколько девочек (от 6 до 12 лет), заблудившись в тумане и потеряв учительницу, в результате всех перипетий убили самую слабую и несчастную из них.

В романе Макьюэна нет убийств, но есть, как своего рода кульминация, инцест (Джек и его старшая сестра Джули), мотив, возможно, навеянный, помимо социокультурных факторов, и литературной традицией — трагедией «Как жаль ее развратницей назвать» (1626, пост. 1633) Джона Форда.

«Цементный сад» вызывает амбивалентные чувства: жалость, ужас, отвращение, хотя повествование — мастерство саспенса и детали, живой, выразительный язык — захватывает, завораживает [13]. Роман вошел в список «Хоррор: 100 лучших книг», составленный британскими писателями и критиками Стивеном Джонсом и Кимом Ньюмэном [9].

Позднее в романах Макьюэна («Утешение странников», 1981; «Невинный, или Особые отношения», 1990; «Амстердам», 1998; и др.) немало трупов, смертей, крови, убийств и их «клинических» описаний, т. е. существенных признаков «хоррора», инкорпорируемого готикой. Но в целом для прозы Макьюэна характерно смешение жанров — социального, психологического романов, триллера, детектива.

В русле готической традиции написан и поздний роман Макьюэна «В скорлупе» (2016). Он построен на монологе ребенка, вещающего из чрева матери (ему осталось две недели до рождения). Подобных персонажей можно найти в романах «Тристрам Шенди» (1759) Лоренса Стерна или «Христофор Нерожденный» (1987) Карлоса Фуэнтоса. Но, по словам Макьюэна, мысль о необычном рассказчике возникла у него непосредственно во время разговора с беременной невесткой: «Мы обсуждали ребенка, и я ощущал его присутствие в комнате», а позднее на каком-то затянувшемся собрании у писателя в голове вдруг «вспыхнуло» сюрреалистическое начало романа: «Вот он я, вверх ногами в женщине» [11; 15, с. 9].

Персонаж Макьюэна обладает поразительным интеллектом и словарным запасом. Давая волю воображению, он толкует то, что слышит, но не видит, и создает уникальное повествование, в котором представлена современная версия «Гамлета». В основе сюжета — месть сына – матери и дяде, ее любовнику, за убийство отца. Трагедия Шекспира — узнаваемый читателем литературный подтекст, с которым писатель ведет «интертекстуальную игру» [12, p. 375–378; 2, с. 133–139]. Об этом свидетельствует многое, начиная с эпиграфа, поясняющего название романа, — слов шекспировского Гамлета: «О боже, я бы мог замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства, если б мне не снились дурные сны» (II, 2; пер. М. Лозинского) [17, т. 6, с. 56]. Рассказчику — «современному Гамлету» — присуще шекспировское восприятие мира как театра (вспомним метафору из монолога Жака в комедии Шекспира «Как вам это понравится»: «Весь мир театр. / В нем женщины, мужчины — все актеры…» (II, 7; пер. Т. Щепкиной-Куперник) [17, т. 5, с. 47]). Рассказчик — одновременно зритель и участник «спектакля»: «Вот я в переднем ряду сижу неудобно вниз головой» [15, с. 34]. Рассказчик говорит о себе как о «невидимом соглядатае» интимной жизни матери и ее любовника. По его наблюдению, персонажи романа «играют свои роли», он называет их «наша маленькая труппа» [15, с. 203], а начало расследования преступления — «спектаклем с прелюдией» [15, с. 232].

Злодеи готического образца в романе Макьюэна — Клод и Труди. Клод, страдающий комплексом неполноценности и ненавидящий старшего брата, мужа Труди, — современный двойник шекспировского Клавдия. В тексте романа есть прямое указание: «Клод… Вот человек Возрождения,

Макиавелли, старой закалки злодей, который верит, что убийство сойдет ему с рук. <...> Он может плутать в зарослях банальностей, но он понимает, что́ им сделано и зачем. Он будет процветать, на прошлое не оглянувшись, если его не поймают и не накажут» [15, с. 191]. Так, Клод маркирован как персонаж того же ряда, что и шекспировские макиавеллисты — Ричард III, Макбет, Яго, Клавдий. Подобно Клавдию и Макбету, Клод сознает свое злодейство; подобно Ричарду III, он циничен, но в сравнении с ними мелок, зауряден. Племянник замечает, что Клод, «торговец недвижимостью», «ничего не сочиняет и не изобретает» [15, с. 14], разбирается только в одежде и в машинах, он «тупой до гениальности, пошлый до изумления» [15, с. 32], голос у него «тухлый и мутный», план убийства он излагает «прозаически, словно каждый день убивает братьев, мужей для прокормления» [15, с. 81], и в этом, а также в его бесполезных «механических действиях» (барабанит пальцами по столу, бренчит ключами в кармане брюк) ощущается «что-то зловещее. Запашком серы веет от Клода» [15, с. 79]. Так проступает метафизическое измерение повествования, что традиционно для готической традиции (злодеи Шекспира неизменно ассоциируются с дьяволом и адом).

Мать повествователя Труди устроена незатейливо: она живет не чувствами, а инстинктами, как, впрочем, и Клод. Труди не выносит своего мужа, поэта Джона Кейрнкросса, и считает его неудачником; ей осточертели его стихи, как, впрочем, и любые стихи. Но инициатор преступления — не она, а Клод; он играет на ее инстинктах и слабостях. Однако именно она выбирает способ убийства — яд, как и у Шекспира, только в XXI в. это этиленгликоль, входящий в современный бытовой химикат — антифриз. У Шекспира, как известно, Гертруда не участвовала в убийстве мужа, в неведении вышла замуж за убийцу и, случайно выпив отравленное вино из кубка, предназначенного Гамлету, умерла с именем сына на устах. Труди же не любит никого — ни мужа, ни сына, ни Клода (когда он хочет бежать, она прячет его паспорт и говорит: «Если я иду на дно, то и ты» [15, с. 248]). Она расчетлива, ей близка Гонерилья, старшая дочь короля Лира.

Роман наводит на мысль и о «Макбете». Труди, узнав о смерти мужа, т. е. столкнувшись с реальностью своего преступления, испытывает ужас, но, в отличие от леди Макбет, не сходит с ума: «Ноги у нее дрожат...» [15, с. 152], ей «страшно», она ощущает, что смерть «не упрятать под могильную плиту <...>. Сейчас она в комнате <...> на ее руках и на лице Клода...» [15,

с. 161]. Как и в «Макбете», в романе возникает мотив несмываемой «крови», казалось бы, на сниженном бытовом уровне: Труди, наступив на стекло, порезала ступню. «Кровь по всей спальне», — говорит Клод и добавляет: «Эту кровь <...> нам никогда не убрать» [15, с. 57]. Символично и то, что Клод и Труди убивают поэта, тем самым они словно изгоняют поэзию из этого мира. Сексуальные механизмы, управляющие жизнью (как, например, в «Макбете»), у Шекспира остаются «за кадром», а у злодеев Макьюэна жизнь протекает на интенсивном сексуальном фоне.

Труди и Клод изображены в романе как люди, предрасположенные к убийству. Труди, когда ей было пятнадцать, убила своего кота, и теперь она, не лишенная сентиментальности (вполне сочетающейся у нее с жестокостью), плачет, вспоминая, как хрустнули его косточки после ее удара, а «призрак кота тихо крадется к ней в белых носках, требуя отмщения за свою украденную жизнь» [15, с. 70]. Клод же с удовлетворением вспоминает, как в недалеком прошлом «угостил» антифризом с этиленгликолем соседскую овчарку, сводившую его с ума своим лаем. И, назвав эту отраву «хорошей штукой», он злорадно предвкушает ее действие на брата: «Ни цвета, ни запаха, приятная на вкус <...>. Разрушает почки, мучительная боль. Крохотные острые кристаллы рассекают клетки. Будет шататься и лопотать, как пьяный, но без запаха алкоголя. Тошнота, рвота, одышка, конвульсии, сердечный приступ, кома, отказ почек. Финиш» [15, с. 71]. Такое смакование разрушительного действия яда напоминает фильмы ужасов, где макабрическое нередко находится на грани комичного.

Положительный герой в романе — отец повествователя, недаром из его уст звучит фрагмент из монолога (о Великобритании как острове) Джона Гонта, герцога Ланкастерского, персонажа исторической хроники Шекспира «Ричард II»: «Земля людей, счастливый бриллиант, оправленный в серебряное море, служащее оплотом для него противу всех завистливых попыток» (У. Шекспир. «Ричард II». Пер. Д. Михаловского) [15, с. 125–126]. Тем самым Джон Кейрнкросс вписывается в один ряд с благородным Гонтом, противопоставленным честолюбцу Генри Болингброку, будущему Генриху IV. По мнению рассказчика, его отец отнюдь не «простофиля, не наивный рогоносец» [15, с. 87], он — состоявшийся поэт-учитель-издатель, чуждый тщеславия, алчности и твердо решивший восстановить свое право на отчий дом. Труди и Клоду он прямо говорит: «вы вполне заслужили друг

друга» [15, с. 94]. Сын идеализирует отца и размышляет: «слишком добрый, слишком серьезный» [15, с. 23], кто он? «наш посланец в будущее? Образец человека, который покончит с войнами, хищничеством, рабством и будет заботливым и равным с женщинами мира? Или будет изничтожен, затоптан скотами?» [15, с. 31].

Как и Гамлет у Шекспира, повествователь в романе, когда ему не удалось сорвать заговор против отца, думает о мести, но долго бездействует — он и ощущает свое бессилие, и колеблется: месть для него «побуждение инстинктивное <…> и «простительное» [15, с. 174], но, как всякое насилие, она — «проклятье», в связи с этим он цитирует Конфуция: «Прежде чем встать на путь мести, вырой две могилы» — и комментирует: «Месть распарывает цивилизацию» [15, с. 174]. Но, в конце концов, он (как и Гамлет) все-таки осуществил акт мести. Опасаясь бегства убийц за границу, он пошел ва-банк: разорвал плодную шелковую сумку с жидкостью — и Труди родила на две недели раньше срока. И вот он, уже младенец, «высажен нагим в королевстве» [15, с. 250] и «по будильнику на ночном столике» [15, с. 251] с радостью понимает, что на поезд в Брюссель убийцы не успеют.

В интервью британской писательнице Зэди Смит еще в 2005 г. Макьюэн заметил: «Все повествовательные решения, которые вы принимаете, — это этические решения…» [14]. В этом романе этические решения не навязчивы, но четки. Справедливость, законность, как и у Шекспира, и в готической прозе конца XVIII — начала XIX в., и у Диккенса, торжествуют, зло наказано, хотя, как и в трагедиях Шекспира, счастливого финала быть не может: героя — новорожденного младенца — ждет вместе с матерью тюремная камера. Но казалось бы до мелочей продуманный план злодеев выдать убийство за самоубийство Джона, якобы из-за его профессиональных неудач и долгов, провалился благодаря виртуозному полицейскому расследованию.

Макьюэн создал захватывающий криминальный роман. И сделал это вполне осознанно. В интервью американской журналистке Эми Джонс 30 декабря 2022 г. он заметил, что модернисты, несмотря на все свои достоинства, не стремились пробуждать любопытство читателя; они предпочитали только интеллектуальное и эмоциональное начала; он же хочет, чтобы чтение захватывало [8]. И, как писатели эпохи постмодерна и не только постмодерна (в романах викторианца Диккенса сочетаются элементы ме-

лодрамы, детектива, готики), он ввел в свой роман обычные для массовой литературы темы секса и преступления и создал «криминальный роман высокого уровня» [12, p. 388].

Казалось бы, зачем Макьюэну Шекспир? Но обращение к Шекспиру, знатоку человеческой природы, писателю мейнстрима британской литературы, заложившему в своем творчестве ее (и не только ее) основные эстетические матрицы, для Макьюэна — нечто бóльшее, чем «интертекстуальная игра», и цель его романа отнюдь не «дегероизация “Гамлета”», как порой полагают критики [2, с. 133, 138]. Этот роман — явная декларация автора о принадлежности к шекспировской традиции. Недаром в уста своего героя он вложил прямую аллюзию на девиз Шекспира, воспроизведенный на дворянском гербе, купленном поэтом: в одном из эпизодов рассказчик, опасаясь того, что мать и дядя могут отдать его после рождения в бедную семью, признается, что хочет быть богатым и купить герб с девизом: “NON SANS DROIT” («Не без права») [15, с. 63]. Вот и Макьюэн *не без права* может претендовать на принадлежность к шекспировской традиции.

В свое время Шекспир успешно использовал приемы «кровавой», т. е. криминальной драмы, «заваливал» свои трагедии трупами и создавал захватывающее зрителя действие, что, разумеется, не исключало более высокие смыслы. И Макьюэн на протяжении всего повествования держит читателя в напряженном ожидании: «Что же будет?»

Подобно Шекспиру, Макьюэн сочетает трагическое с комическим, разбавляющим мрак. Так, несмотря на поздний этап беременности, Труди пьет много вина. Оно невольно достается и малютке, который становится знатоком французских вин, смакующим бургундское и сансер. Он сознает, что алкоголь понижает его умственные способности, но самозабвенно расписывает: «...от веселого румяного пино-нуар или пурпурного совиньона ох как я кручусь и кувыркаюсь в моем тайном море, отскакиваю от стенок моего замка, упругих стенок замка, где я живу [15, с. 16]. Так нерожденный ребенок комично обыгрывает «многовековое представление о поэтическом воздействии вина, в данном случае усваиваемого через материнскую плаценту» [12, p. 388].

Не лишенное юмора, повествование в целом пронизано отчаянием, ужасом и насыщено готическими топосами. О своем «готическом замке» малютка говорит с черным юмором: «Чрево <...> не такое уж плохое место,

чем-то схожее с *могилой*, место "злачное, покойное..."» [15, с. 189]. Еще не родившись, малютка уже знает, что такое могила и что он придет в этот мир сиротой, а его мать и дядя — убийцы.

Помимо кошмаров наяву — черных замыслов дяди и матери, малютку (после отравления отца) одолевают зловещие сны: «...вступаю на неведомую землю с нечеткой массой и месивом колышущихся сумрачных форм, расплывчатых людей и мест, невнятных голосов, поющих или говорящих в сводчатых пространствах <...>. На улице звонит колокол. <...> умер кто-то важный» [15, с. 138–139].

В романе есть и готическая, как у Шекспира, сцена с Призраком, хотя у Макьюэна она натуралистична и комично-пародийна. Клоду и Труди является Призрак убитого Джона: лицо его бескровно, «зеленовато-черные губы тронуты тлением, маленькие глаза смотрят пронзительно. <...> Он стоит перед нами, испуская сладкие миазмы гликоля и созревшей для червей плоти. <...> Его костяная кисть стискивает горло Клода. <...> Отец, не взглянув на брата ни разу, роняет его на пол и теперь притягивает к себе жену <...> долго целует ледяными гниющими губами. Она раздавлена ужасом и стыдом. Этот миг будет терзать ее до смерти. Он равнодушно отпускает ее и уходит туда, откуда пришел» [15, с. 238 – 240]. И как Шекспир «разбавлял» ужасное и трагическое, так и рассказчик «снижает» ужасное своим примечанием: «И вот чего я хотел. Детской хеллоуинской фантазии. Как еще учинить духовную месть в век неверия?» [15, с. 240], признаваясь таким образом, что выдал желаемое за действительное.

Встречаются в романе и экспрессионистские образы смерти: по словам поэтессы — ученицы Джона, его нашли на обочине дороги, рядом с машиной — его рот был «растянут, как в безумной улыбке, прямо от уха до уха» [15, с. 185], «на холодном лице трупа» — жуткая «понимающая ухмылка, растянувшая рот» [15, с. 190].

Конечно, мир в романе Макьюэна кардинально отличается от шекспировского мира. Сюжет о Гамлете у Макьюэна соответствует реалиям XXI в.: место короля занял интеллектуал, поэт; мотив злодеяния — не борьба за престол, власть, как у Шекспира, а продажа дома — деньги. Вместо замка Эльсинор — расположенный в центре Лондона запущенный фамильный огромный (250 кв. м) георгианский особняк Джона Кейрнкросса (он стоит восемь миллионов фунтов), в нем и происходит основное действие.

И современный Гамлет живет уже не в отдельно взятом королевстве, а в большом мире, в поле его зрения — события и страдания мирового масштаба: международные войны, переселение людей, глобальное потепление, чреватое засухами и катастрофическими наводнениями. Метафора «прогнившего» Датского королевства распространяется теперь на весь мир с его чудовищными политическими, социальными и экологическими проблемами.

В размышлениях рассказчика о современном мире особенно ощутимо присутствие автора: его персонаж испытывает к этому миру, новому и одновременно древнему, амбивалентные чувства; мир кажется ему «недобрым, безразличным к жизни, к жизням», «нереальным кошмаром» и вместе с тем манящим, «полным удивительного» [15, с. 111–112]. В устах еще не родившегося рассказчика новости и комментарии, которых он наслушался вместе с матерью по радио и в подкастах, обретают печально-комическое звучание.

Среди вопросов, мучающих «современного Гамлета»: дотянут ли девять миллиардов обитателей земли до конца века «без ядерной войны?», когда немало «государственных команд», играющих друг против друга, плюс негосударственные игроки и напряженные локальные сюжеты [15, с. 167]. Он уже знает о неразберихе в ценностях, об экономическом неравенстве, о сверхбогатых как отдельной расе господ, о свободе, уступающей место безопасности, о дискредитированных социализме и капитализме, об отсутствии альтернатив [15, с. 39]; об уповании «большинства на сверхъестественное», о «сумерках второго Века Разума» [15, с. 41].

В этом романе Макьюэна ужас царит и во внешнем огромном мире, и в доме, который уже не крепость: из него могут легко изгнать, как изгнали Джона Кейрнкросса. Несмотря на летнюю жару, плод в утробе ощущает жуткий холод жизни в родительском доме, чувствует, что «и дом уже чует свою кончину. <...> Я дрожу от холода. Но это не кончится, плохому не видно конца, и плохой конец покажется благословением. Ничто не забудется, ничто не смоется в канализацию. Мерзкое вещество засело в изгибах стоков, недоступное сантехнику, висит в гардеробах с зимней одеждой Труди. Вонь его питает застенчивых мышей под плинтусом, выкармливает из них крыс. Мы слышим там грызню. <...> За столом снова подлые планы и рассуждения. Ругались не крысы, а мой дядя. Грызня — это мать грызет соленые орешки» [15, с. 98–99] — на образ матери наслаивается образ крысы,

т. е. животного, ассоциирующегося с ведьмами и считавшегося в древней мифологии «собачкой сатаны». Для готической традиции характерен такой «перенос» на злодея или злодейку черт животного/зверя, что нередко у Шекспира [3, с. 117].

В романе Макьюэна обращает на себя внимание такой пассаж: «...с недавних пор, не спрашивайте почему, *я утратил всю свою веселость* и желание упражняться, если бы было место — где, утратил радость от *огня и земли*, от слов, прежде раскрывавших *золотой мир великолепных* звезд, от красоты поэтических прозрений, от наслаждений разума. Эти превосходные радиобеседы и сводки, чудесные подкасты, трогавшие меня, ныне представляются в лучшем случае сотрясанием воздуха, в худшем — зловонными *пара́ми*. Славный мир, куда я вскоре вступлю, благородное общество людей, их обычаи, боги и ангелы, его пламенные идеи и брожение умов не вызывают во мне счастливого трепета. Тяжкий груз лег на *полог*, одевший мое маленькое мизерное тельце. <...> Для себя я вижу впереди мертворожденную бесплодность и за нею — *прах*» [19, р. 91; 15, с. 120–121].

Тут много интертекстуальных библейско-евангельских аллюзий и перекличек с поэтами (Китсом и др.), но главная «перекличка» — с Гамлетом, который говорит Розенкранцу и Гильденстерну: «Последнее время <...> я *утратил всю свою веселость*, забросил все привычные занятия; и, действительно, на душе у меня так тяжело, что эта прекрасная храмина, *земля*, кажется мне пустынным мысом; этот несравненнейший *полог*, воздух, видите ли, эта великолепная раскинутая твердь, эта величественная кровля, выложенная *золотым огнем*, — все это кажется мне не чем иным, как мутным и чумным скоплением *паров*. Что за мастерское создание — *человек*! <...> А что для меня эта квинтэссенция *праха*?» (II, 2) [17, т. 6, с. 57–58].

В этом фрагменте протагонист Макьюэна, словно подтверждая свой «гамлетовский статус», имитирует риторическую манеру, интонацию и использует лексику Гамлета[1], но этот исполненный отчаяния парафраз с элементами гротеска вписывается в контекст XXI в.

1 См. лексическую перекличку в оригинале. У Шекспира: “I have of late lost all my mirth,” “forgone all custom of exercises,” disposition, earth, majestical, golden, congregation of vapours, reason, angel, frame, man; And yet to me, what is this quintessence of dust?” У Макьюэна: “But lately <...> I’ve no taste for comedy, no inclination for exercise; no delight in fire or earth; a golden world of majestical stars; a vaporous stench; congregation of humanity; its customs, gods and angels; my frame; a man; my disposition is to stillborn sterility, then to dust.”

Однако цель Макьюэна не новая интерпретация «Гамлета», его цель как писателя — создать, с опорой на литературную традицию, т. е. Шекспира, образ *своего* времени, как Шекспир создал образ *своего* времени. Шекспировский «сюжет» открывает в романе новую временну́ю перспективу, новое измерение и позволяет показать, что за четыре с небольшим столетия цивилизация благодаря научно-техническому прогрессу добилась огромных успехов: «...человечество, — размышляет рассказчик, — никогда еще не было таким богатым и здоровым и люди доживают до преклонных лет», сотни «миллионов освобождены от жалкой нищеты», «невпроворот привилегий и удовольствий» [15, с. 41, 42, 43]. Но главный вывод по прочтении романа Макьюэна — *природа человека не изменилась.*

Мир в романах Макьюэна чудовищен — это мир без любви. Конечно, нельзя сказать, что в мире трагедий Шекспира царила любовь: погибли Ромео, Джульетта, Дездемона, Офелия, Корделия — персонажи, которые были воплощением любви. Но масштабы и градус холодности, жестокости возросли, и для Макьюэна наиболее уязвимые жертвы такого мира — дети (тут он — преемник Диккенса). Рассказчик «В скорлупе» еще не родился, но уже страдает, он — лишний для всех. Во всех разговорах взрослых персонажей романа практически нет ничего о ребенке, который должен скоро родиться, его словно бы нет вообще, он и его будущее никого не волнуют. «Я не вижу плана, не вижу пути к сколько-нибудь мыслимому счастью, — замечает он. — Я хочу никогда не родиться...» [15, с. 102].

В прозе Макьюэна, как и в трагедиях Шекспира (не только в «Гамлете»), — сходная картина мира, холодного, зыбкого, полного ужасов и смерти. Судя по тому, что совершается, Бог либо покинул мир, либо Его нет вообще. Невольно вспоминается знаменитая тирада Макбета: «Жизнь — это только тень, комедиант, / Паясничавший полчаса на сцене / <...> это повесть, / Которую пересказал дурак: / В ней много слов и страсти, нет лишь смысла» (V, 5; пер. Ю. Корнеева) [17, т. 7, с. 93–94]. В этом варианте любимой метафоры Шекспира о мире-театре аналог Бога в нем — дурак, и нет смысла в жизни человека, нет божественного плана. Трудно сказать что-то определенное об убеждениях Шекспира (наверняка ничего неизвестно), но в трагедиях он оперирует христианской терминологией (Бог, дьявол, ад...), хотя его метафизика не только христианская. По мнению американского теоретика культуры и литературного критика Гарольда Блума, в трагедиях

Шекспира мир предстает не как творение Бога, а как описанный гностиками враждебный человеку феномен космологической пустоты (kenoma), созданный демоническим существом [6, p. 518–520].

Макьюэн — атеист, но для него органична система христианских этических координат. Однако в его насыщенной метафорикой прозе привлекает внимание впечатляющий образ: в романе «Цементный сад» на обложке научно-фантастического романа, который младшая сестра подарила Джеку, на фоне темного неба и сияющих звезд изображен летящий космический корабль — его сжимает в своих щупальцах огромный монстр. Что это — метафора планеты Земля? И «В скорлупе» рассказчик знает, что его ждет «сложный и опасный мир», с которым люди «уже не в силах управляться» [15, с. 41].

А к концу этого, позднего, романа повествователь неожиданно замечает: «Готика практически изгнана, ведьмы удрали с вересковой пустоши, и остается мне только материализм, сильно стесняющий душу» [15, с. 240]. Эта оговорка о «готике» выдает автора, который скрывается за персонажем и, несомненно, сознает, в русле какой традиции он пишет: с вересковой пустоши, типа той, что была в «Макбете», ведьмы, возможно, и удрали, но пустоши, «запашок серы», да и сами ведьмы никуда не исчезли из мира материализма, «сильно стесняющего душу», они просто трансформировались вместе с миром, материально преобразившимся, но метафизически неизменным.

В эпоху постмодернизма многие британские писатели — назову Айрис Мердок, Джона Фаулза, Энтони Берджесса — основывались на традиции Шекспира, по-своему «прочитывая» его. В творчестве Макьюэна мы находим еще один путь «освоения» этой традиции и яркое свидетельство того, как «художественная эпоха устанавливает свои отношения с классикой, выявляя <…> собственную сущность, собственную природу» [5, с. 4].

Список литературы

Исследования

1 *Жирмунский В.М., Сигал Н.А.* У истоков европейского романтизма // Уолпол Г. Замок Отранто, Казот Ж. Влюбленный дьявол, Бекфорд У. Ватек. Л.: Наука, 1967. С. 249–284.

2 *Ишимбаева Г.Г.* Трансформация шекспировского сюжета о Гамлете в романе И. Макьюэна «В скорлупе» // Российский гуманитарный журнал. 2020. Т. 9, № 2. С. 133–139. DOI: 10.15643/libartrus-2020.2.5
3 *Красавченко Т.Н.* У истоков британской готики: трагедии Шекспира «Тит Андроник» и «Макбет» // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. 2023. № 5. С. 115–125. DOI: 10.55959/MSU0130-0075-9-2023-47-05-9
4 *Котт Я.* Шекспир — наш современник. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. 352 с.
5 *Саруханян А.П.* Введение // Английская литература XX века и наследие Шекспира. М.: Наследие, ИМЛИ РАН, 1997. С. 4–19.
6 *Bloom H.* Shakespeare: The Invention of the Human. New York: Riverhead Books, 1998. 770 p.
7 *Drakakis J., Townshend D.* (ed.) Gothic Shakespeares. London; New York: Routledge, 2008. 261 p.
8 *Jones A.* The WD Interview: Ian McEwan // Writer's digest. Cincinnati, Ohio, November/December 2022. URL: https://www.writersdigest.com/be-inspired/writers-digest-interview-ian-mcewan (дата обращения: 21.12.2023).
9 *Jones S., Newman K.* Horror: Another 100 Best Books. Philadelphia: Running press, 2005. 272 p.
10 *Hewitt N.A.* "Something old and dark has got its way": Shakespeare's influence in the Gothic literary tradition: PhD Dissertation. Clermont Graduate University, 2013. 223 p.
11 *Miller M.W.* Ian McEwan on "Nutshell" and its extraordinary narrator // The Wall Street Journal. 29 August 2016. URL: https://www.wsj.com/articles/ian-mcewan-on-nutshell-and-its-extraordinary-narrator-1472491905 (дата обращения: 20.12.2023).
12 *Müller W.G.* The body within the body: Ian McEwan's creation of a new world in *Nutshell* // Frontiers of Narrative Studies. November 2018. Vol. 4, No 2. P. 374–392.
13 *Patton E.* "The Cement Garden", Ian McEwan's Bleak Tale of Incest // The New Yorker. September 12, 2018. URL: https://www.newyorker.com/recommends/read/the-cement-garden-ian-mcewans-thrillingly-bleak-tale-of-incest (дата обращения: 20.12.2023).
14 *Smith Z.* Interview with Ian McEwan // The Believer. 2005. Vol. 3, No 6, August. URL: https://www.thebeliever.net/an-interview-with-ian-mcewan/ (дата обращения: 20.12.2023).

Источники

15 *Макьюэн Й.* В скорлупе / пер. В. Голышева. М.: Эксмо, 2019. 255 с.
16 *Макьюэн Й.* Цементный сад / пер. Н. Холмогоровой. М.: Изд-во «Э», 2018. 224 с.
17 *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1957–1960.
18 *McEwan I.* The Cement garden. London: Jonathan Cape, 1978. 138 p.
19 *McEwan I.* Nutshell. London: Jonathan Cape, 2016. 208 p.

20 *Shakespeare W.* Hamlet // The Complete Works of William Shakespeare. Ed. by Johnson F. Cleveland. New York: The World Syndicate Publishing Co., 1933. P. 945–980.

References

1 Zhirmunkii, V.M., and N.A. Sigal. "U istokov evropeiskogo romantizma" ["At the Origins of European Romanticism"]. *Uolpol G. Zamok Otranto, Kazot Zh. Vliublennyi d'iavol, Bekford U. Vatek* [*Horace Walpole. Castle Otranto. Jacques Cazotte. Le Diable Amoureux. William Backford. Vatek*]. Leningrad, Nauka Publ., 1967, pp. 249–284. (In Russ.)

2 Ishimbaeva, G.G. "Transformatsiia shekspirovskogo siuzheta o Gamlete v romane I. Mak'iuena 'V skorlupe'." ["Transformation of Shakespeare's Hamlet Storyline in I. McEwan's Novel 'Nutshell'."]. *Rossiiskii gumanitarnyi zhurnal*, no. 2, 2020, pp. 133–139. DOI: 10.15643/libartrus-2020.2.5 (In Russ.)

3 Krasavchenko, T.N. "U istokov britanskoi gotiki: tragedii Shekspira 'Tit Andronik' i 'Macbeth'." ["At the Origins of British Gothic: Shakespeare's Tragedies 'Titus Andronicus' and 'Macbeth'."]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seria 9: Filologiia*, no. 5, 2023, pp. 115–125. DOI: 10.55959/MSU0130-0075-9-2023-47-05-9 (In Russ.)

4 Kott, Ia. *Shekspir — nash sovremennik* [*Shakespeare, Our Contemporary*]. St. Petersburg, Baltiiskie sezony Publ., 2011. 352 p. (In Russ.)

5 Sarukhanian, A.P. "Vvedenie" ["Introduction"]. *Angliiskaia literatura XX veka i nasledie Shekspira* [*English Literature of the 20th Century and Shakespearean Legacy*]. Moscow, Nasledie Publ., IWL RAS Publ., 1997, pp. 4–19. (In Russ.)

6 Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York, Riverhead Books, 1998. 770 p. (In English)

7 Drakakis, John, and Dale Townshend, editors. *Gothic Shakespeares*. London, New York, Routledge, 2008. 261 p. (In English)

8 Jones, Amy. "The WD Interview: Ian McEwan." *Writer's Digest.* November / December 2022. Available at: https://www.writersdigest.com/be-inspired/writers-digest-interview-ian-mcewan (Accessed 21 December 2023). (In English)

9 Jones, Stephen, and Kim Newman. *Horror: Another 100 Best Books.* Philadelphia, Running Press, 2005. 272 p. (In English)

10 Hewitt, Natalie A. *"Something Old and Dark Has Got Its Way": Shakespeare's Influence in the Gothic Literary Tradition: PhD Dissertation.* Clermont Graduate University, 2013. 223 p. (In English)

11 Miller, Michael W. "Ian McEwan on 'Nutshell' and Its Extraordinary Narrator." *The Wall Street Journal*, 29 August 2016. Available at: https://www.wsj.com/articles/ian-mcewan-on-nutshell-and-its-extraordinary-narrator-1472491905 (Accessed

20 December 2023). (In English)
12 Müller, Wolfgang G. "The Body Within the Body: Ian McEwan's Creation of a New World in Nutshell." *Frontiers of Narrative Studies*, vol. 4, no. 2, November 2018, pp. 374–392. (In English)
13 Patton, Elaina. "'The Cement Garden,' Ian McEwan's Bleak Tale of Incest." *The New Yorker*, September 12, 2018. Available at: https://www.newyorker.com/recommends/read/the-cement-garden-ian-mcewans-thrillingly-bleak-tale-of-incest (Accessed 21 December 2023). (In English)
14 Smith, Zadie. "Interview with Ian McEwan." *The Believer*, vol. 3, no. 6, 2005, August. Available at: https://www.thebeliever.net/an-interview-with-ian-mcewan/ (Accessed 20 December 2023). (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/MKVRME
УДК 821.162.1.0
ББК 83.3(4Пол)7

«Я БУДУ СВИДЕТЕЛЬСТВОВАТЬ О ТОМ, ЧТО ПОМНЮ»: РОМАН Я.М. РЫМКЕВИЧА «УМШЛАГПЛАЦ»

© 2024 г. И.Е. Адельгейм
Институт славяноведения Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 14 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 19 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-216-241

Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ по проекту 24-28-00403 «Репрезентация и преодоление травматического опыта национального прошлого в литературах Центральной и Юго-Восточной Европы (последняя треть XX — начало XXI вв.)»

Аннотация: В статье анализируется роман крупного польского писателя и литературоведа Я.М. Рымкевича «Умшлагплац» (1988), посвященный дважды знаковому пространству (варшавская Умшлагплац — pars pro toto Холокоста и болезненной проблемы польско-еврейских отношений во время и после Второй мировой войны). Целью статьи является определение места романа в продолжающейся со второй половины 1980-х гг. в польском обществе дискуссии о соучастии поляков в Холокосте. При анализе сложной конструкции текста особое внимание уделяется связи его поэтики с проблемой свидетельствования и модальности вымысла. Порожденный острым ощущением вопиющего не-присутствия пространства еврейской трагедии в польском историческом сознании как места памяти, чувством вины и стыда роман Рымкевича предстает обращенным к польскому обществу постулатом коммеморации и эмпатии, призывом к признанию и осмыслению травматичного прошлого. «Умшлагплац» стала значимым художественным и этическим шагом в подготовке к прорабатыванию связанной с Холокостом польской травмы, осложненной устойчивостью героически-романтической самоидентификации польского общества.

Ключевые слова: Холокост, Рымкевич, Умшлагплац, свидетельствование, вымысел, память.

Информация об авторе: Ирина Евгеньевна Адельгейм — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский проспект, д. 32-А, 119334 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5208-0848

E-mail: adelgejm@yandex.ru

Для цитирования*: Адельгейм И.Е.* «Я буду свидетельствовать о том, что помню»: роман Я.М. Рымкевича «Умшлагплац» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 216–241. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-216-241



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

"I WILL BEAR WITNESS THAT I REMEMBER": THE NOVEL *UMSCHLAGPLATZ* BY J.M. RYMKIEWICZ

© 2024. Irina E. Adelgeim
Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 14, 2024
Approved after reviewing: April 19, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: The research was supported by Russian Science Foundation, project no. 24-28-00403 "The Representation and Overcoming of the Traumatic Experience of the National Past in the Literatures of Central and Southeastern Europe (The Last Third of the 20th — the Beginning of the 21st Centuries)."

Abstract: The article analyses the novel *Umschlagplatz* (1988) by a significant Polish writer and literary critic, J.M. Rymkiewicz, which deals with a twice iconic space (Warsaw's Umschlagplatz — pars pro toto of the Holocaust and the painful problem of Polish-Jewish relations during and after the Second World War). The article aims to determine the novel's place in the ongoing debate in Polish society about Polish complicity in the Holocaust since the second half of the 1980s. The analysis of the complex text construction covers the relationship between poetics and the problem of testimony, the modality of fiction. Generated by an acute sense of the blatant non-presence of the space of the Jewish tragedy in Polish historical consciousness as a place of memory, guilt, and shame, Rymkiewicz's novel appears as a postulate of commemoration and empathy addressed to Polish society, a call for recognition and comprehension of the traumatic past. *Umschlagplatz* was a significant artistic and ethical step in preparation for working through the Holocaust-related Polish trauma, complicated by the persistence of the heroic-romantic self-identification of Polish society.

Keywords: Holocaust, Rymkiewicz, *Umschlagplatz*, witnessing, fiction, memory.

Information about the author: Irina E. Adelgeim, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Leninsky Ave, 32-A, 119334 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5208-0848
E-mail: adelgejm@yandex.ru

For citation: Adelgeim, I.E. "'I Will Bear Witness That I Remember': The Novel *Umschlagplatz* by J.M. Rymkiewicz." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 216–241. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-216-241

В заглавие романа известного польского прозаика, поэта, литературоведа Ярослава Марека Рымкевича (1935–2022) вынесено пространство уникальное («На этой планете немного таких мест. Можно даже сказать, что это единственное такое место» [61, s. 8]), дважды знаковое. Прежде всего это pars pro toto Холокоста. Umschlagplatz (нем., дословно «перевалочный пункт») — термин, использовавшийся в оккупированной Польше для обозначения мест (в гетто или рядом с ним), где происходила сортировка еврейских узников и отправка их в лагеря смерти. Рымкевич повествует о гетто в Варшаве (а также в близлежащем Отвоцке), а варшавская Умшлагплац имеет также коннотации, делающие ее еще и pars pro toto болезненной проблемы польско-еврейских отношений, трагического узла разобщенности и в то же время неразделимости исторического опыта поляков и евреев: «…мы живем вокруг места их смерти» [61, s. 9].

Умшлагплац в варшавском районе Муранов — символ Холокоста и одновременно символ забвения. Это «не только название конкретного места. <…> Это также именование судьбы: Умшлаг, или лимбо, преддверие смерти, вход в подземное царство. Умшлаг, или то, что случилось с теми, кто там оказался» [61, s. 31]. На варшавской (крупнейшей в Польше) Умшлагплац, через которую в 1942–1943 гг. прошло ок. 300 тыс. евреев, «закончилась история польских евреев» (или, — уточняет Рымкевич, — это место, «в котором эта история остановилась и могло казаться, что она закончилась») [61, s. 5]. К концу войны количество варшавских евреев (в 1930-е гг. — треть населения польской столицы) сократилось в двадцать раз[1]. Еврейский

1 Всего за время Второй мировой войны было уничтожено около 90% еврейского населения Польши.

Муранов[2], составивший в 1940–1943 гг. основную часть гетто, окончательно прекратил свое существование после взрыва Большой синагоги 16 мая 1943 г. Разрушение еврейской Варшавы явилось «столь тотальным, что контраст с прочими районами города, которые тоже в значительной степени сровняли с землей, потрясал» [16, s. 42]. Почти сразу после войны (1949–1951) на этом месте были возведены новые кварталы новой — социалистической — столицы. Один из крупнейших польских исследователей Холокоста Я. Леоцяк определяет это пространство как «место-на-месте-гетто»: «Это особый опыт “того же самого, но при этом совершенно другого места”, опыт реального отсутствия и иллюзорного наполнения. Разрушение гетто не есть разрушение места. Место осталось, но оно пустует (хоть и застроено), оно голо и мертво (хотя там бурлит жизнь). Место сохранилось, но выпотрошено, лишено “содержания” <…>. В прежние рамки оказалась вписана другая реальность…» [42, s. 84]. В результате эта территория в самом центре современной Варшавы приобрела особый статус, связанный не только с трагедией Холокоста, но и с болью забвения и «переписывания» пространства. Бывшее еврейское гетто осталось гигантским кладбищем, тем более страшным, что незримым, скрытым под фундаментами новых польских зданий. Элементы, отсылающие к катастрофе Холокоста, соприкасаются с повседневной жизнью, будучи при этом лишены статуса сакрального, а витальность повседневности, которой неизбежно обрастает возведенный на руинах и костях (а по сути из руин и костей[3]) район, в определенном смысле оскверняет место трагедии: «Центр города, но при этом тишина, простор и много зелени <…>. Только одна незначительная мелочь <…>: все это построено на кладбище» [16, s. 294]; «Город-сад. Город-кладбище. Кладбище-город. Холмистый ландшафт. Надгробный. Мореные холмы истории <…>

2 В Варшаве не существовало собственно еврейского района, поскольку, согласно декрету 1809 г. Фридриха Августа I, были лишь места, где евреям селиться *не* разрешалось, однако именно в Муранове еврейское население составляло абсолютное большинство (до 70%).

3 Примерно 3 млн $м^3$ щебня, кирпича, камня, всевозможных обломков (среди которых и под которыми находились фрагменты человеческих останков) решено было не вывозить, а превратить в рукотворные холмы, на которых будут выстроены дома из производившегося здесь же «пустотелого кирпича типа “Муранов”»: «Для меня очевидно, что сегодня в Муранове люди живут бок о бок с жителями гетто. Ведь изготовлявшиеся на месте кирпичи содержали не только обломки разрушенных зданий, но и всё, что находилось среди них, в том числе человеческие останки. <…> На этой территории эксгумация не производилась. Перемолотое, измельченное — всё служило строительным материалом» [16, s. 226].

оставленные катком Холокоста. Холмы, под которыми развалины, под которыми люди, евреи — подвальные бездны, бункеры и убежища. <...> Дворики, детские сады и школы. Из бетона, смешанного с обломками кирпичей и человеческим прахом» [38, s. 285]. В реальное существование сегодняшней польской столицы вторгается посмертное бытие ее еврейского прошлого, актуализируя так и неразрешенный внутренний конфликт: сон, покой которого «нарушает город», — это «сон о нас самих» [38, s. 28]. Район Муранова с его потаенной, подавленной инакостью и вытесненной трагедией, квинтэссенцией которых оказывается Умшлагплац, воплощает «про́клятое место» [61, s. 55; подробнее см.: 3], пространство встречи живых и призраков, своих и чужих, двух не нашедших примирения версий прошлого и настоящего. Топос его неотделим от топосов разрыва и объединения, безразличия и сопричастности, забвения и памяти, смерти и жизни.

Рымкевич понимает Умшлагплац также как символ тоталитаризма, называя ее «образцовой тоталитарной территорией» [61, s. 113] — в смысле тотальности дегуманизации и уничтожения не только реальности, но и памяти о ней. «Триумф тоталитаризма: удалось ликвидировать то, что было, вместе с представлением, которое могло бы свидетельствовать о том, что что-то было. Ничего нет — история может начаться заново» [61, s. 114]. Умшлагплац воплощает собой самую сущность «проклятого века» [61, s. 108]: «Достаточно пройти по варшавской Умшлагплац, чтобы понять, что́ такое XX век» [61, s. 51]. Это понимание заключается прежде всего в опыте недоверия к жизни: «Живя здесь — на краю Умшлагплац — нельзя быть уверенным ни в чем...» [61, s. 53]; «Тот, кто живет поблизости от Умшлагплац, знает, что случиться может все, что угодно» [61, s. 183]. Именно об этом спустя десятилетие писал С. Фридлендер: «Освенцим изменил основу продолжения, основу преемственности условий жизни в истории» (цит. по: [10, с. 358]).

Повествование Рымкевича — не столько о территории, сколько о карте, а точнее — о *попытке* реконструкции такой карты и *возможности* подобной попытки. Это «блуждание», «собирание рассеянных следов» [40, с. 128]: повествователь вчитывается, вглядывается и вслушивается в свидетельства, словно бы следуя за Ж. Диди-Юберманом, убежденным в том, что «собирая факты и обобщая их, мы можем приблизиться к истине» [13, с. 86]. Однако значимость текста Рымкевича этим отнюдь не исчерпывается.

Роман стал важнейшим шагом в далеко не законченной общественной дискуссии (см. об этом: [2; 4]), связанной с проблемой соучастия поляков в Холокосте. Начало современной фазе этого процесса было положено показом в 1985 г. по польскому телевидению документального фильма К. Ланцмана «Шоа» (см. об этом: [40, s. 58–59; 52; 49]), напомнившего об антисемитизме местного населения и пассивности (пока лишь о пассивности) поляков как свидетелей (пока лишь как свидетелей) совершавшейся рядом трагедии. Большинство комментаторов осудило фильм как «антипольский», назвав его «несправедливым обвинением», заставляющим поляков «встать на защиту национальной чести и достоинства» [54, s. 129]. Еще более ожесточенные споры[4] вызвало в 1987 г. эссе Я. Блоньского «Бедные поляки смотрят на гетто». Блоньский акцентирует проблему страха как источника польской «мании собственной невиновности» [59, s. 14]: «Страх, что нас посчитают пособниками смерти. Он столь ужасен, что мы делаем все, чтобы его отогнать, скрыть от самих себя <...>. Мы ведь чувствуем — что-то получилось не так, как надо <...> и сознательно или неосознанно — боимся, что нас обвинят. <...> ага, вы тоже служили смерти? Вы тоже помогали убивать? Или, по крайней мере: вы спокойно смотрели, как умирали евреи? <...> Давайте честно признаем: такой вопрос не может не возникнуть. Его обязан задать каждый, кто задумывается о польско-еврейском прошлом, вне зависимости от того, к какому ответу в результате придет. Мы отгоняем его от себя, считая чудовищным, скандальным. Ведь мы не были на стороне убийц. Ведь мы сами стояли следующими в очереди в печь. Ведь мы с этими евреями сосуществовали — не идеально, но все же <...>. Приходится постоянно всем об этом напоминать. Иначе — что другие о нас подумают? Что мы сами о себе подумаем? Что станется с добрым именем нашей страны, нашего общества?.. Эта забота о “добром имени” неизменно стоит за частными — и в еще большей степени публичными — высказываниями. Иначе говоря, размышляя о прошлом, мы хотим получить моральную выгоду. Даже осуждая, сами хотим оказаться над — или вне — осуждения. Хотим быть абсолютно вне осуждения, хотим остаться совершенно чистыми. Хотим сами быть жертвами — и только... Однако за этим стремлением ощущается

4 Б. Крупа [40, s. 60–61] приводит в качестве важнейших голосов в этой дискуссии следующие: [51; 50; 53; 60; 21; 49; 48]. См. также: [39; 32].

подспудный страх <...> и этот страх искажает, деформирует наши мысли о прошлом. <...> Мы не хотим иметь ничего общего с чудовищным преступлением. Однако чувствуем, что оно нас как-то пятнает, “бесчестит”. Поэтому предпочитаем обо всем этом не говорить. Или говорить только затем, чтобы опровергнуть осуждение. Осуждение как таковое звучит редко, но оно словно бы витает в воздухе» [15, s. 44]. Блоньский, декларировавший: «Кровь осталась на стенах, впиталась в землю, хотим мы того или нет. Она впиталась в нашу память, в нас самих. Значит, именно себя мы должны очистить, то есть увидеть себя по правде. Без этого дом, земля, мы сами — останемся запятнанными» [15, s. 45], по меткому выражению П. Чаплиньского, развеял последние иллюзии относительно возможности существования национализма в хорошем смысле этого слова и разрушил миф о довоенном «полиэтническом рае», мирном сосуществовании поляков с их соседями [20, s. 338].

За год до этого вышел роман Анджея Щипёрского «Начало» (1986), огромный успех которого критик справедливо объясняет умением писателя «на редкость удачно выразить коллективные чаяния и мифы», «поэтизировать и эстетизировать повсеместно функционирующую в Польше версию» [19, s. 191–192]: подавляющая часть польского общества вела себя достойно, пассивность его была вынужденной, а пособниками нацистов в уничтожении евреев оказались лишь немногочисленные преступные элементы. Щипёрский предложил обществу виртуозно сконструированную «индульгенцию, освобождающую от бремени общей (с евреями. — *И.А.*) истории» [18, s. 83]. Характерно, что подлинным объектом траура и меланхолии здесь оказываются не жертвы Холокоста, а сами поляки, утратившие в силу *внешних* обстоятельств соседа и теперь элегически о нем тоскующие (подробнее об этом см.: [2]). В центре вышедшего в 1987 г. «Вайзера Давидека» Павла Хюлле — также травма поляка, который, по остроумному замечанию Чаплиньского, «на исторический вопрос <...> ищет метафизический ответ» [20, s. 354], а потому его не находит: загадочное исчезновение полуфантасмагорического еврейского мальчика — прозрачная аллюзия на исчезновение из жизни польского общества в результате Второй мировой войны и антисемитской кампании 1968 г. «еврейского соседа».

Появившаяся еще через год[5] «Умшлагплац» Рымкевича порождена как раз острым ощущением вопиющего не-присутствия пространства еврейской трагедии в польском историческом сознании как места памяти: поляки, на протяжении нескольких десятилетий «живя вокруг Умшлагплац, не проявляли (к ней. — *И.А.*) интереса...» [61, s. 6].

Конструкция текста, повествующего о «не-месте памяти»[6], призрачная, многослойная, фрагментарная, с одной стороны, отсылает к факту уничтожения — реального (Холокост) и символического (забвение), с другой — перекликается с идеей Ж. Диди-Юбермана о том, что восстановление истины совершается в процессе «выстраивания и монтажа (при помощи воображения. — *И.А.*) множества форм, соотнесенных друг с другом» [7, с. 77].

Рымкевич использует сложную систему дискурсов — научного (анализ собранных материалов, реконструкция пространства) и туристического (с характерными для него функциональностью и коммуникативной стратегией), художественного и психологического (прежде всего анализ порожденных процессом сбора материала и повествования состояний, попытки идентификации себя с евреями, воспоминания о подозрениях в еврейском происхождении и анализ собственных ощущений и пр.), эссеистского и автобиографического («роман-документ, вписанный в автобиографию писателя» [22, s. 55]), риторического. Переплетаются временные пласты, разделенные полувековой дистанцией и опытом Холокоста (1987 и 1937 гг.), а также реальность и вымысел, причудливо связанные прежде всего с двумя парами персонажей. Это повествователь, alter ego автора, польский литературовед и писатель Ярослав Рымкевич, и его жена Ханя, — и еврейский писатель Ицик Мандельбаум, успевший эмигрировать из Польши до войны, и погибшая во время Холокоста Хая Гелехтер, его возлюбленная. Голоса персонажей вторят друг другу, подменяют, а порой демонстративно

5 1988 г. — эмигрантское и подпольное издания, 1992 г. — официальное.

6 «Не-места памяти» (понятие, фигурирующее в фильме Ланцмана «Шоа») польская исследовательница Р. Сендыка определяет как «места совершения актов геноцида <...> характеризующиеся отсутствием (какой бы то ни было или достоверной) информации, форм материальной мемориализации <...>. Жертвы, память о которых должна была бы быть запечатлена в таких местах, как правило, имеют другую групповую принадлежность (чаще всего этническое происхождение), чем нынешние жители, самооценке которых угрожают обстоятельства возникновения не-места памяти» [52].

сливаются, так же как порой неотличимы друг от друга блуждания по реальным Варшаве (пространству, где повествователь живет) и Отвоцку (где он бывал в детстве) — и по текстам свидетельств.

Книга не просто содержит множество автотематических комментариев. Конструктивно-дискурсивная основа романа — сознательное обнажение «слабых» звеньев повествования, главным из которых является право повествователя на свидетельствование.

Во-первых, Рымкевич хочет свидетельствовать об отсутствующем: «Умшлагплац не существует» [61, s. 33]; «...воображение отказывает, поскольку то, что ты знаешь об этом месте из прочитанного и фотографий, не связано с тем, что здесь есть теперь» [61, s. 114]. Подобно тому, как это происходит в «Шоа» Ланцмана, именно это отсутствие становится для свидетеля «обоснованием смысла его свидетельства», именно оно побуждает его свидетельствовать: «...реальность предстоит создать, можно вернуть *только* субъективным свидетельством» [9, с. 177].

Во-вторых, отправная точка текста Рымкевича — *отсутствие* личного опыта, тогда как, по П. Рикёру, специфика свидетельства заключается в том, что «утверждение о реальности неотделимо от самообозначения свидетельствующего субъекта, составляет с ним единое целое» [10, с. 227]. Отсюда классическая формула свидетельствования — я там был: «То, что подтверждается, составляет нераздельное единство реальности случившегося и присутствия рассказчика на месте происшествия. Прежде всего, свидетель объявляет себя свидетелем» [10, с. 228]. Повествователь же Рымкевича словно бы постоянно напоминает об обратном: «Достойно повествования только то, что известно наверняка» [61, s. 76]; «Убого мое свидетельство, плоха моя память» [61, s. 77]; «Тот, кто, рассказывая о чем-то, говорит: — Может, было так, а может, иначе, может, это случилось, а может, нет — вообще не должен браться за рассказывание. Рассказывать имеет право только тот, кто знает, как было. То есть тот, кто имеет смелость сказать: — Было так. — Вот именно, в этом все и дело, — говорит Ханя, — что ты не можешь знать, как было» [61, s. 77]. Он пытается приобрести опыт свидетеля «через третьи руки». Отсюда повторяющаяся формула «выписываю цитату...» (по словам Б. Крупы, автор становится «софером, переписчиком» [40, s. 124]), ссылки на прочитанное и услышанное, выражение благодарности этим «посредникам»: «Спасибо всем,

кто помогал мне советом в процессе написания этой книги и старался воссоздать для меня реалии того времени» [61, s. 3].

Однако переживших Умшлагплац мало, и остается все меньше («...я отдаю себе отчет, что принадлежу к числу последних живущих на земле людей, которые, рассказывая об Умшлагплац 1942 года, способны опираться на <...> собственный опыт» [33, s. 118], — писал недавно ушедший крупный польский литературовед М. Гловиньский). В книге фигурирует Марек Эдельман — легендарная личность, единственный уцелевший руководитель восстания в Варшавском гетто 1943 г. И, что еще важнее, выжившие не могут быть подлинными свидетелями: «...не мы, оставшиеся в живых, настоящие свидетели. <...> Мы, выжившие, составляем меньшинство, совсем ничтожную часть. Мы — это те, кто благодаря привилегированному положению, умению приспосабливаться или везению не достиг дна. Потому что те, кто достиг, кто увидел Медузу Горгону, уже не вернулись, чтобы рассказать, или вернулись немыми; но это они <...> канувшие — подлинные свидетели, чьи показания должны были стать главными. Они — правило; мы — исключение. <...> Мы, кого судьба пощадила, пытались рассказать не только про свою участь, но, с большей или меньшей степенью достоверности, про участь тех, канувших; только это были рассказы “от третьего лица”, о том, что мы видели рядом, но не испытали сами. Об уничтожении, доведенном до конца, завершенном полностью, не рассказал никто, потому что никто не возвращается, чтобы рассказать о своей смерти» [9, s. 178].

Именно к этим идеальным свидетелям (реальным — как, например, Цалель Переходник, автор одного из классических свидетельств о Холокосте, и вымышленным — как Хая) обращается Рымкевич, «оживляя» их и пытаясь вступить в диалог. Однако оказывается, что найти общий язык возможно лишь с выжившими, ибо произнеся сакральную рикёровскую формулу «я там был», подлинные — мертвые — свидетели утрачивают способность быть понятыми живыми. По словам Д. Агамбена, свидетельствовать «означает принять в собственном языке позицию тех, кто его утратил» [1, с. 170], и это оказывается для героев Рымкевича неосуществимым. Не только поляк Ярослав не может договориться с еврейскими призраками. Избежавший Умшлагплац Ицик, хоть его взгляд и устремлен с двадцать третьего этажа нью-йоркского небоскреба «в шахту непостижимого, вглубь шеола» [61, s. 132], также не способен найти общего языка с теми, кто оказался там,

в этой пропасти, ибо со своего небоскреба видит *до*военный Муранов и купол *еще не* взорванной Большой синагоги. Тем более не может это сделать молодое поколение, не знавшее Холокоста [61, s. 101–102]. Даже единственно доступные нам свидетельства выживших, свидетельства «опыта на пределе», по словам Рикёра, не могут быть «приспособлены, то есть насколько возможно очищены от той абсолютной чуждости, которую порождает чувство ужаса» [10, с. 247[. Гипотетические же «идеальные» свидетельства опыта «*за* пределом» говорят языком «тайным», «рассыпающимся» [61, s. 132] — непереводимым и немым. В диалоге Ицика и Хаи повторяются слова «(не) узнать» и «(не) выжить». Тот, кто выжил, не узнает; тот, кто знает, не выжил: «Я бы хотел узнать, — говорит Ицик, — как вы это пережили. Как все это было. — Я не пережила, — говорит Хая. <...> Никто этого не пережил. — Но я пережил, — говорит Ицик. — И поэтому хочу узнать. Что было бы со мной, если бы я тогда не уехал. То есть я не хочу узнавать, что бы со мной случилось, потому что, разумеется, знаю, во всяком случае, могу догадываться, что бы случилось. Но я хочу узнать, что бы я тогда думал, что бы я тогда чувствовал. — Этого ты не узнаешь, — говорит Хая, — потому что этого тебе нельзя знать» [61, s. 99].

«Умшлагплац» — одновременно роман и история его создания, повествование и анализ его (не)возможности. Повествователь постоянно сомневается в достоверности своего свидетельства [61, s. 6, 7, 17, 49, 149, 152, 76–77], достоверности тех или иных источников, достоверности дискурса, включающего в себя модальность вымысла [61, s. 34]. Проблема вымысла как инструмента репрезентации исторической реальности, с одной стороны, и как орудия этического воздействия — с другой, — вторая ключевая в романе и неразрывно связана с темой свидетельствования и ограниченностью опыта: «Я себя упрекаю, что в этой книге некоторые вещи вымышлены, и стараюсь, как могу, чтобы этого вымышленного было как можно меньше. Больше всего я бы хотел написать такую книгу, в которой ни одно предложение не было бы придумано и в которой было бы описано только то, что случилось на самом деле. То есть только то, что мы, поляки и евреи, вместе пережили. Только такая книга была бы, по моему убеждению, достойным свидетельством того, что случилось между поляками и евреями, достойной компенсацией, которую мы должны нашим польским евреям. Но такой книги — ограниченный своим опытом, который, если можно так

сказать, является в этих вопросах скорее опытом духовным, чем опытом реальным <...> я такой книги, которая была бы невымышленным свидетельством той реальности, написать не мог...» [61, s. 184–185]. Однако, возражая Хане, которая считает вымысел при разговоре о Холокосте «недопустимым», «неприличным», «оскорбительным» [61, s. 75], Ярослав заявляет: «То, что кажется у меня вымыслом, — вовсе не вымысел» [61, s. 76].

Этот кажущийся парадокс отсылает к многократно декларируемой задаче, своего рода художественно-нравственному императиву — увидеть свершившееся самому и описать так, чтобы сумел увидеть читатель [61, s. 5, 32, 38, 122, 170]. Рымкевич пытается приблизиться к прошлому посредством анализа чужого дискурса и посредством собственного воображения, используя для этого привилегии обеих своих профессий: «Я по образованию литературовед и много лет занимался интерпретацией литературных текстов. То есть выковыривал из них отдельные слова и рассматривал выковырянное с разных сторон. Это в данном случае может как раз очень пригодиться. Умшлагплац не существует, остались только описывающие ее слова. Будущие поколения станут спрашивать, что́ они значили. Буду счастлив, если на что-то сгожусь» [61, s. 33]; «...я — писатель, и это моя профессия: узнавать, что у других людей в голове» [61, s. 49].

Вымысел в данном случае неразрывно связан с человеческой способностью к воображению, к которой многократно апеллирует Рымкевич, с одной стороны, подспудно сомневаясь в возможности описания Холокоста (и повторяя поэтому эвфемистическую формулу «происходило то, что происходило» [61, s. 18–21]), с другой — отнюдь не отрицая ее. Рымкевич, как уже говорилось, словно бы отсылает к идее Ж. Диди-Юбермана, утверждавшего, что мы познаем прошлое только посредством воображения, не сводя его «к художественной, творческой деятельности: вслед за Кантом, который считал воображение элементом познания, Диди-Юберман настаивает на его эвристической значимости» [13, с. 86].

Кроме того, сверхзадача романа связана с польской памятью, т. е. не с собственно прошлым, но с его репрезентацией в общественном сознании: «В том, что я пытаюсь идентифицировать себя или поставить себя в их положение, нет ведь ничего плохого. Даже если ты права, и я никогда не узнаю, что такое быть евреем, то, может, хотя бы узнаю, что такое быть поляком и что я, поляк <...> о евреях думаю» [61, s. 63]. Территория Умшлаг-

плац — pars pro toto преступления и забвения — предстает для Рымкевича пространством долга, прежде всего долга поляков перед самими собой: «Мы живем вокруг него — места в центре Варшавы — и значит, должны обдумать, что оно для нас значит. <...> Какое значение имеет, может иметь для нашего будущего» [61, s. 7–9].

Отсюда используемая Рымкевичем диссоциация личности повествователя, последовательное выведение вовне элементов внутреннего диалога. Это не только демонстративный параллелизм фигур Ярослава и Ицика — поляка и еврея, ведущих диалог, на самом деле являющийся внутренним монологом [61, s. 13, 14, 69, 184, 241]. Довоенные дискуссии в пансионате в Отвоцке (т. е. воспоминания Ицика) — также внутренний полилог повествователя: вымышленные персонажи воплощают определенные позиции относительно будущего еврейского народа, идентичности, проблемы ассимиляции и пр. Важнейшим выведенным вовне внутренним голосом является голос жены Ярослава Хани — голос совести, порой выступающий адвокатом, а порой — прокурором. Кроме того, особое значение приобретают разговоры повествователя с ней — ассимилированной еврейкой — об идентичности, об отношениях евреев и поляков. Эта польско-еврейская семейная пара — отчасти и pars pro toto истории Польши. Наконец важнейшего «двойника» повествователя представляет собой его ровесник — еврейский мальчик с фотографии. Рымкевич связывает себя с ним своего рода эмпатическим экфрасисом: «Мальчик, стоящий в центре фотографии, одет в короткое, немного не доходящее до колен пальто. Под пальто у него, вероятно, свитер, но это неточно, потому что пальто застегнуто. Шапка — немного съехавшая или, скорее, сдвинутая набок — словно бы слишком велика для него. Может, это шапка отца? Или старшего брата? Известно имя мальчика: Артур Семёнтек, сын Леона и Сары, урожденной Домб, родился в Ловиче. Артур — мой ровесник: мы оба родились в 1935. Стоим рядом, он на этой фотографии, сделанной в варшавском гетто, а я на фотографии, сделанной на высоком перроне в Отвоцке. Скорее всего, фотографии сделаны в одном и том же месяце, моя немного, дней на десять, раньше. Мне кажется, даже шапки у нас похожи. Моя — немного светлее — тоже мне вроде бы немного велика. Он — в гольфах, я — в белых носочках» [61, s. 187]. Внутренний диалог — акт рефлексивный: это «внутренний дискурс, направленный на поддержание непрерывности сознания, фиксацию восприятия и закрепление системы уста-

новок и личностных смыслов» [12, с. 149], одна из форм аутокоммуникации, важнейшей составляющей которой оказывается диалог двух подструктур личности — «я» и «не я» [6]. Характерно, что у Рымкевича во всех случаях выведенным вовне «вторым» голосом оказывается еврейский.

«Умшлагплац» порожден чувством вины и стыда, имеющих различные уровни. Это вина и стыд невинного свидетеля (польского ребенка, каким автор являлся во время войны). Они осознаны задним числом — повествователь помещает момент собственного счастливого детства, запечатленного на фото, в контекст оставшегося за кадром (но теперь известного ему) чужого страдания: «Мне <…> не только то кажется неприличным, что нам, христианским детям, даровано было тогда это чудесное чувство прелести, а может, одновременно и ужаса бытия. Неприлично то, что мы вообще выжили, а те, другие дети, еврейские, были обращены в пепел…» [61, s. 19]. Это ответственность и опять-таки стыд за польский антисемитизм — рефлексии, словно бы концентрическими кругами сосредоточенные вокруг случая, описанного в «Дневнике» А. Чернякова. От ответственности за брошенные польскими мальчишками через стену гетто камни не избавляет ни временная дистанция («…я отвечаю за того хулигана, который швырял камни через стену гетто» [61, s. 47]), ни масштабы вины («по сравнению с тем, что сделали вскоре немцы, — это вроде бы ерунда» [61, s. 47]). Это не имеющая срока давности ответственность не за конкретные поступки, а за то, что польское общество, плоть от плоти которого является повествователь, оказалось способно, во-первых, породить подобное поведение, во-вторых, остаться к нему равнодушным [61, s. 49]. Здесь характерен переход от «я» к «мы»[7]: «…во мне все сжимается от чувства стыда <…>. Как мы могли тогда так себя вести…» [61, s. 47]. Наконец, пытаясь искупить вину, на последних страницах книги повествователь возвращается в детство и эмпатически-символически встает рядом с ровесником-евреем: «Ты устал, — говорю я Артуру. — Это же, наверное, очень неудобно — стоять так с поднятыми руками. Сделаем вот что. Теперь я подниму руки, а ты их опустишь. Может, они не заметят. Или знаешь, что — поступим иначе. Мы оба будем стоять с поднятыми руками» [61, s. 187–188].

7 Подобная, но развернутая система ценностно ориентированного употребления личных местоимений используется в повествовании о фамильном польско-еврейском прошлом М. Шнайдерман. См.: [3].

Таким образом, роман Рымкевича все же оказывается свидетельством и одновременно обращенным к польскому обществу постулатом памяти и эмпатии: «...считаю, что гожусь в свидетели и не только могу, но обязан выступить как свидетель. Даже если это свидетельство, которое я могу дать, не будет свидетельством их (жертв Холокоста. — *И.А.*) жизни, оно будет свидетельством моей памяти о них и об их жизни. Я буду свидетельствовать о том, что помню. И свидетельствовать о том, как помню» [61, s. 79]. Рымкевич свидетельствует о переживаемом им трауре по уничтоженным польским евреям: «Не является вымыслом <...> мой великий плач, великое оплакивание, которым я их оплакиваю <...>. И не является вымыслом мое свидетельство, которым я подтверждаю этот свой плач...» [61, s. 77]. Это свидетельство подлинное, не подлежащее оспариванию: аутентичность, базирующаяся на «достоверности отношений между рассказчиком и предметом его рассказа» (цит. по: [8, с. 274], полностью соблюдена.

Свой плач Рымкевич называет оплакиванием также и себя: «...оплакивая их, я оплакиваю также себя и, может, даже прежде всего себя: поляка, которого уже навсегда покинули *его* польские евреи, который этих своих евреев навсегда утратил. <...> Те, кто моложе, вероятно, вообще не догадываются о том, что утратили» [61, s. 78]. Не случайно книга завершается словами М. Эдельмана: «Евреев больше нет. И никогда не будет» [61, s. 189]. Однако, в отличие от романов А. Щипёрского и П. Хюлле, перспектива Рымкевича, во-первых, не ограничивает работу траура трауром по себе, во-вторых, не замыкается на травме *утраты* еврейского соседа, но открыто говорит о неразрывно связанных с ней проблемах польскости: «Каждый — я имею в виду поляков — должен сам с этим управиться. И, возможно, речь идет только о том, чтобы вот именно как-то с этим управиться, а не делать вид, что этого вообще не было» [61, s. 50]. Рымкевич открыто говорит о необходимости признать и осмыслить преступление: «Для меня это проблема поляков и евреев» [61, s. 19]; «...меня сейчас не интересует <...> вечный аспект или вечная природа этого вопроса. Я бы хотел знать, почему поляки шантажировали и выдавали евреев. Именно поляки и именно евреев» [61, s. 26]. А также декларирует, что польская идентичность должна базироваться на долге по отношению к убитым евреям: «Тот огромный долг, который мы должны выплатить, нужно разделить на маленькие части. Пускай каждый сделает то, что умеет. Так, чтобы каждый смог заплатить хотя бы часть» [61, s. 33].

Таким образом, роман, который можно назвать свидетельством тех, кто *не* пережил Холокост (потому что не был евреем или же потому, что был — и поэтому погиб), явился значимым художественным и этическим шагом в подготовке к проработке *польской* травмы, связанной с Холокостом, и требующей пересмотра самих принципов формирования коллективной идентичности. У Рымкевича речь еще не идет о реальном соучастии поляков в Холокосте, но именно сознание того, что спасение евреев было в Польше чрезвычайно «одинокой миссией» (достойной, по словам Б. Энгелькинг, особенного «уважения и восхищения, поскольку этим людям пришлось действовать в одиночку, во враждебной обстановке, среди тех, кто скептически относился к помощи евреям и кто в лучшем случае молчал, в худшем же — доносил немцам» [30]), порождает в его тексте изумленное перечисление тех, кто в описываемой ситуации не донес [61, s. 59], определение этого факта как чуда [61, s. 56–59], а также рассуждения о единственной возможной награде за спасение евреев — «...что-то вроде тотального прощения. <...> Поскольку ты прятал евреев, я предам забвению все твои грехи» [61, s. 60]. Рымкевич разделяет нарратив исторический и литературный («Пускай этим историки занимаются. Это работа для них. Пускай они опишут и взвесят, как мы тогда отнеслись к еврейскому народу и каковы наши вины и заслуги по отношению к этому народу» [61, s. 29]), однако в данном случае цели и — в конечном счете — результаты их совпадают. Художественный текст, «благодаря своему уникальному нарративу, переплавляющему реальное в фиктивное и наоборот», способен «совмещать в едином топосе <...> все ипостаси свидетеля, которым может выступать и автор, и герой, и читатель, и сам язык» [8, с. 271]. Нравственная «действенность» этого нарратива во многом основана на том, что Вислава Шимборская назвала «воображением сердца» [62], а другой польский нобелевский лауреат — Ольга Токарчук — сформулировала как идею «чуткого повествования»: «Литература основана на чуткости по отношению к каждому отличному от нашего бытию. Это основной психологический механизм романа» [55, s. 287–288]. Способность литературы к вовлечению читателя в текстовую реальность через процесс самоидентификации, к трансформации его в активного свидетеля позволяет ей постепенно, но глубоко воздействовать на социальную память.

Уже после «Умшлагплац» вышли исторические исследования, сделавшие неизбежным открытое признание вины не просто массового безраз-

личия к совершающейся рядом трагедии, но непосредственного *соучастия* поляков в Холокосте. Обращением к совести польского народа — «интервенцией историка в личную совесть каждого из нас по отдельности и всех вместе — как общества» (цит. по: [40, s. 426] — стала книга Я.Т. Гросса «Соседи. История уничтожения еврейского местечка» (2000). Исследование посвящено преступлению, «свидетелями или участниками» [34, s. 68] которого стали все без исключения польские жители Едвабне. «Соседи» были восприняты в Польше крайне болезненно[8], поскольку Гросс опроверг привычные схемы и роли, оспорил миф о польской невиновности: «До сих пор все шло по плану, каких-то евреев убивали плохие немцы, и нас, поляков, это не касалось, а теперь, даже если речь идет о провинциальном городке и далеком прошлом, все видится совсем иначе и касается нас непосредственно. Вот, что делает с читателем Гросс» [40, s. 428]. В последующие годы появился целый ряд научных исследований, посвященных Холокосту и польско-еврейским отношениям, прежде всего во время и после Второй мировой войны[9].

Это лишь часть пути, о котором говорит П. Рикёр, — «от репрезентации к объяснению / пониманию, от него же — к работе с документами, до последних свидетельств, о которых известно, что свод их расколот на голоса палачей, жертв, выживших, на голоса различным образом вовлеченных зрителей» [10, с. 366]. Однако, по словам Сола Фридлендера, «когда возвращается память» [5, с. 12–13], травма преодолевается — и другого пути нет.

Процесс осознания трагедии польско-еврейских отношений во время Холокоста сам по себе является для польского общества культурной травмой, поскольку оказывается «атакой на существенные и уязвимые элементы коллективной культуры» (цит. по: [11, с. 90]), требует необратимого пересмотра идентичности, а следовательно, «пытливого повторного вспоминания коллективного прошлого, ведь память <…> глубинно связана с ощущением “Я” в настоящем» [6, с. 32]. Это сложнейший социологический процесс, особенно учитывая устойчивость компенсаторного и терапевтического, порожденного негативным историческим опытом комплекса

8 Реакцией стало около 2000 публикаций. См. об этом: [23; 40, s. 426–474; 31; 17].

9 Прежде всего см.: [30, 28; 59; 26; 14; 27; 35; 56; 44; 36; 38; 25; 57; 58; 24, 43]. Кроме того, в 2003 г. при Институте философии и социологии ПАН был создан научно-исследовательский Центр исследования уничтожения евреев, который с 2005 г. выпускает ежегодное издание «Уничтожение евреев. Исследования и материалы».

героически-романтических ценностей, объединяющих польскую нацию и позволяющих приобщиться к этому коллективному опыту каждому его представителю. Неудивительны поэтому возобновившиеся в последующее десятилетие попытки «отретушировать реальность» [45], неудивительна подмена чувства вины агрессией [30]. Большинство поляков, по словам М. Орвид, «не осознает, что носит в себе образ преступления и еще не доросло до чувства вины» [46, s. 310]. Это подтверждает статистика: чувство стыда в связи с польско-еврейскими отношениями во время и после войны испытывает всего около одной десятой опрошенных (что, правда, больше, чем было зафиксировано в середине 1960-х гг., когда о нем говорило всего 4,5% респондентов [41, s. 31]); во время общепольского опроса в школах почти половина учащихся (46%) на вопрос, что произошло в Едвабне, ответила, что «немцы убили там поляков, укрывавших евреев». Проблема Холокоста для польского сознания сопряжена с мегаломанией и эгоцентризмом собственной романтической мартирологии: «Исследования общественного мнения показывают, что большинство поляков считает, будто поляки пострадали во время оккупации сильнее, чем евреи» [37] и т. д.). Фигура еврея — даже в ситуации почти полного отсутствия еврейского меньшинства в современной Польше — по-прежнему остается «эмблемой Чужого» [29], помогающей маркировать границы польской идентичности. В силу того, что эта — выпадающая из большого нарратива — часть польского опыта осталась, несмотря на «вездесущность еврейского отсутствия» [47], неосвоенной, Холокост остается «точкой отсчета для польского коллективного сознания» [20, s. 344].

Список литературы

Исследования

1 *Агамбен, Д.* Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М.: Европа, 2011. 192 с.

2 *Адельгейм И.Е.* Поэтизированная индульгенция. Феномен успеха романа Анджея Щипёрского «Начало» // Славянский альманах. 2021. № 1–2. С. 346–364. DOI: 10.31168/2073-5731.2021.1-2.4.01

3 *Адельгейм И.Е.* Они, мы, я... Реконструкция семейной идентичности и процесс нравственной самоидентификации в текстах Моники Шнайдерман и Елены Чижовой // Литература в социокультурном пространстве современной Централь-

ной и Юго-Восточной Европы: аксиологический дискурс. К 90-летию Галины Яковлевны Ильиной (по материалам III Хоревских чтений) / отв. ред. И.Е. Адельгейм. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2021. С. 54–88. DOI: 10.31168/2618-8554.2021.04

4 *Адельгейм И.Е.* Топос варшавского Муранова в польской прозе «внуков Холокоста» // Топос города в синхронии и диахронии: литературная парадигма Центральной и Юго-Восточной Европы / отв. ред. Н.Н. Старикова. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2023. С. 15–87. DOI: 10.31168/7576-0481-7.1

5 *Александер Дж., Куракин Д.Ю.* Культурная травма и коллективная идентичность // Социологический журнал. 2012. № 3. С. 5–40.

6 *Визигина А.В., Столин В.В.* Внутренний диалог и самоотношение // Психологический журнал. 1989. Т. 10, № 6. С. 50–57.

7 *Диди-Юберман Ж.* Изображения вопреки всему // Отечественные записки. 2008. № 4 (43). С. 77–94.

8 *Крюкова Е.Б., Коваль О.А.* Художественная достоверность морального свидетельства в романах Имре Кертеса // Имагология и компаративистика. 2023. № 19. С. 268–291. DOI: 10.17223/24099554/19/15

9 *Леви П.* Канувшие и спасенные. М.: Новое изд-во, 2010. 196 с.

10 *Рикёр П.* Память, история, забвение / пер. с фр. яз. И.И. Блауберг, И.С. Вдовина, О.И. Мачульская, Г.М. Тавризян. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. 728 с.

11 *Рождественская Е.* Репрезентация культурной травмы: музеефикация холокоста // Философско-литературный журнал «Логос». 2017. № 5 (120). С. 87–114. DOI: 10.22394/0869-5377-2017-5-87-111

12 *Розанова Л.В.* Внутренний диалог как фактор преодоления жизненного кризиса // Омский научный вестник. 2008. № 3 (67). С. 148–150.

13 *Скопин Д.А.* Клод Ланцман и Жорж Диди-Юберман: две теории репрезентации бесчеловечного опыта XX столетия // Вестник ВолГУ. Серия 4: История. Регионоведение. Международные отношения. 2015. № 2. С. 79–88. http://dx.doi.org/10.15688/jvolsu4.2015.2.8

14 *Bikont A.* My z Jedwabnego. Wołowiec: Czarne, 2004. 608 s.

15 *Błoński J.* Biedni Polacy patrzą na getto // Tygodnik Powszechny. 1987. № 2. S. 42–46.

16 *Chomątowska B.* Stacja Muranów. Wołowiec: Czarne, 2012. 461 s.

17 *Ciołkiewicz P.* Debata publiczna na temat mordu w Jedwabnem w kontekście przeobrażeń pamięci zbiorowej // Przegląd Socjologiczny. 2003. № 1. S. 285–306.

18 *Czapliński P.* Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje. Warszawa: W.A.B., 2009. 372 s.

19 *Czapliński P.* Poruszona mapa. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016. 420 s.

20 *Czapliński P.* Zagłada — niedokończona narracja polskiej nowoczesności // Ślady obecności / red. Sł. Buryła, A. Molisa. Kraków: Universitas, 2010. S. 337–392.

21 Czarna dziura. Ze S. Krajewskim rozmawia E. Berberyusz // Tygodnik Powszechny. 1987. № 14. S. 4.
22 *Delaperrière M.* Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej // Ruch Literacki. 2013. Z. 1 (316). S. 49–61.
23 *Dobrosielski P.* Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2017. 333 s.
24 *Engelking B.*, *Grabowski J.* Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2018. 1700 s.
25 *Engelking B.* Jest taki piękny słoneczny dzień… Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2011. 294 s.
26 *Engelking B.* Pamięć: historia Żydów polskich przed, w czasie i po Zagładzie. Warszawa: Fundacja Shalom, 2004. 352 s.
27 *Engelking B.* Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2007. 646 s.
28 *Engelking B.* «Szanowny panie gistapo»: donosy do władz niemieckich w Warszawie i okolicach w latach 1940–1941. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2003. 116 s.
29 *Engelking B.* W sprawie «polskich obozów koncentracyjnych» musimy użyć raczej skalpela niż siekiery. Wywiad // Gazeta.pl Weekend URL: http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,22970864,prof-barbara-engelking- -w-sprawie-polskich-obozow-koncentracyjnych.html#Z_MT (дата обращения: 10.02.2024).
30 *Engelking B.* Zagłada i pamięć. Doświadczenia Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2001. 318 s.
31 *Forecki P.* Spór o Jedwabne. Analiza debaty publicznej. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2008. 142 s.
32 *Głowiński M.* Esej Błońskiego po latach // Zagłada Żydów. Studia i materiały. 2006. № 2. S. 12–20.
33 *Głowiński M.* Głód i śmierć. O antologii Marty Janczewskiej i Jacka Leociaka Archiwum Ringelbluma // Teksty Drugie. 2020. № 6. S. 115-124.
34 *Gross J.T.* Sąsiedzi. Historia Zagłady żydowskiego miasteczka. Sejny: Pogranicze, 2000. 157 s.
35 *Gross J.T.* Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści. Kraków: Znak, 2008. 352 s.
36 *Gross J.T.* Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów. Kraków: Znak, 2011. 198 s.

37 J.T. Gross o polskim udziale w Zagładzie: Postawcie pomniki wywiezionym z miasteczek Żydom zamiast Kaczyńskiemu. Rozmowa Sławomira Sierakowskiego // Krytyka Polityczna. 2018. 12.II. URL: http://krytykapolityczna.pl/kraj/jan-tomaszgross-slawomir-sierakowski-wywiad-polska-antysemityzm-holokaust/ (дата обращения: 09.02.2024).
38 *Janicka E.* Festung Warschau. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011. 392 s.
39 *Koźmińska-Frejlak E.* Świadkowie Zagłady — Holocaust jako zbiorowe doświadczenie Polaków // Przegląd Socjologiczny. 2002. № 2. S. 181–206.
40 *Krupa B.* Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003). Kraków: Universitas, 2013. 569 s.
41 *Kucia M.* Polacy wobec Auschwitz, Zagłady i Żydów w świetle badań socjologicznych z 2010 roku i badań wcześniejszych // Antysemityzm, Holokaust, Auschwitz w badaniach społecznych / red. M. Kucia. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011. S. 11–36.
42 *Leociak J.* Aryjskim tramwajem przez warszawskie getto, czyli hermeneutyka pustego miejsca // Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku / Red. L. Burska, M. Zaleski. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2001. S. 75–87.
43 *Leociak J.* Młyny Boıe. Zapiski o Kościele i Zagładzie. Wołowiec: Czarne, 2018. 200 s.
44 *Leociak J.* Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010. 313 s.
45 Marzec wiecznie żywy. Z Jackiem Leociakiem rozmawia Adam Puchejda // Kultura Liberalna. 2018. № 6. URL: https://kulturaliberalna.pl/2018/02/06/leociak-puchejda-zydzi-polacy-nacjonalizm/ (дата обращения: 01.02.2024).
46 *Orwid M.* Przeżyć... i co dalej? Rozmawiają K. Zimmerer, K. Szwajca. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006. 346 s.
47 *Paziński P.* Ślady w skażonym krajobrazie. URL: // https://nowe-peryferie.pl/index.php/201709/slady-skazonym-krajobrazie (дата обращения: 10.02.2024).
48 *Romanowski A.* Biedni Polacy patrzą na siebie // Znak. 1988. № 5–6. S. 141–159.
49 *Rymanowski W.* Siewca antysemityzmu? // Życie Literackie. 1987. № 15. S. 13.
50 *Salmonowicz St.* Głębokie korzenie i długi żywot stereotypów // Tygodnik Powszechny. 1987. № 6. S. 5.
51 *Sawisz A.* Obraz Żydów i stosunków polskożydowskich w listach telewidzów po emisji filmu «Shoah» // «Bliscy i dalecy». Studia nad postawami wobec innych narodów, ras i grup etnicznych. / red. A. Jasińska-Kania. Warszawa: Instytut Socjologii, Uniwersytet Warszawski, 1992. T. 2. S. 137–165.
52 *Sendyka R.* Pryzma. Zrozumieć nie-miejsce pamięci // Teksty Drugie. 2013. № 1/2. S. 323–244.
53 *Siła-Nowicki W.* Janowi Błońskiemu w odpowiedzi // Tygodnik Powszechny. 1987. № 13. S. 4.

54 *Steinlauf M.* Pamięć nieprzyswojona. Warszawa: Cyklady, 2001. 146 s.
55 *Tokarczuk O.* Czuły narrator. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020. 320 s.
56 *Tokarska-Bakir J.* Legendy o krwi. Antropologia przesądu. Warszawa: W.A.B., 2008. 795 s.
57 *Tokarska-Bakir J.* Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946. Wołowiec: Czarne, 2012. 400 s.
58 *Tokarska-Bakir J.* Pod klątwą. Portret społeczny pogromu kieleckiego. Kraków: Czarna owca, 2018. T. 1. 768 s.
59 *Tokarska-Bakir J.* Rzeczy mgliste. Sejny: Pogranicze, 2004. 224 s.
60 *Turowicz J.* Racje polskie i racje żydowskie // Tygodnik Powszechny. 1987. № 14. S. 1, 4.

Источники

61 *Rymkiewicz J.M.* Umschlagplatz. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1988. 190 s.
62 *Szymborska W.* Drobne ogłoszenia. URL: https://polska-poezja.com/wislawa-szymborska/drobne-ogloszenia/ (дата обращения: 10.02.2024).

References

1 Agamben, D. *Homo sacer. Chto ostaetsia posle Osventsima: arkhiv i svidetel'* [*Homo Sacer. What Remains After Auschwitz: Archive and Witness*]. Moscow, Evropa Publ., 2011. 192 p. (In Russ.)
2 Adel'geim, I.E. "Poetizirovannaia indul'gentsiia. Fenomen uspekha romana Andzheia Shchiperskogo 'Nachalo'." ["A Poeticised Indulgence. 'The Beginning' by Andrzej Szczypiorski: A Story of Success"]. *Slavianskii al'manakh*, no. 1–2, 2021, pp. 346–364. DOI: 10.31168/2073-5731.2021.1-2.4.01 (In Russ.)
3 Adel'geim, I.E. "Oni, my, ia… Rekonstruktsiia semeinoi identichnosti i protsess nravstvennoi samoidentifikatsii v tekstakh Moniki Shnaiderman i Eleny Chizhovoi" ["They, We, Me… Reconstruction of Family Identity and the Process of Moral Self-Identification in Monika Sznajderman's and Elena Chizhova's Texts"]. Adel'geim, I.E., editor. *Literatura v sotsiokul'turnom prostranstve sovremennoi Tsentral'noi i Iugo-Vostochnoi Evropy: aksiologicheskii diskurs. K 90-letiiu Galiny Iakovlevny Il'inoi (po materialam III Khorevskikh chtenii)* [*Literature in the Socio-Cultural Space of Modern Central and South-Eastern Europe: Axiological Discourse. On the 90th Anniversary of Galina Yakovlevna Ilyina (Proceedings of the III Khorev Readings)*]. Moscow, Institute of Slavic and Balkan Studies RAS Publ., 2021, pp. 54–88. DOI: 10.31168/2618-8554.2021.04 (In Russ.)
4 Adel'geim, I.E. "Topos varshavskogo Muranova v pol'skoi proze 'vnukov Kholokosta'." ["Topos of Warsaw Muranów in the Polish Prose of the 'Grandchildren of the

Holocaust'."] *Topos goroda v sinkhronii i diakhronii: literaturnaia paradigma Tsentral'noi i Iugo-Vostochnoi Evropy* [*The Topos of the City in Synchronicity and Diachrony: A Literary Paradigm of Central and South-Eastern Europe*]. Moscow, Institute of Slavic and Balkan Studies of the Russian academy of sciences Publ., 2023, pp. 15–87. DOI: 10.31168/7576-0481-7.1 (In Russ.)

5 Aleksander, Dzh, and D.Iu. Kurakin. "Kul'turnaia travma i kollektivnaia identichnost'" ["Cultural Trauma and Collective Identity"]. *Sotsiologicheskii zhurnal*, no. 3, 2012, pp. 5–40. (In Russ.)

6 Vizigina, A.V., and V.V. Stolin. "Vnutrennii dialog i samootnoshenie" ["Internal Dialogue and Self-Perception"]. *Psikhologicheskii zhurnal*, vol. 10, no. 6, 1989, pp. 50–57. (In Russ.)

7 Didi-Huberman, Zh. "Izobrazhenyia vopreki vsemu" ["Images in Spite of All"]. *Otechestvennye zapiski*, no. 4 (43), 2008, pp. 77–94. (In Russ.)

8 Kriukova, E.B., and O.A. Koval'. "Khudozhestvennaia dostovernost' moral'nogo svidetel'stva v romanakh Imre Kertesa" ["The Literary Truth of Moral Testimony in Imre Kertész's Novels"]. *Imagologiia i komparativistika*, no. 19, 2023, pp. 268–291. DOI: 10.17223/24099554/19/15 (In Russ.)

9 Levi, P. *Kanuvshie i spasennye* [*The Drowned and the Saved*]. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2010. 196 p. (In Russ.)

10 Riker, P. *Pamiat', istoriia, zabvenie* [*Memory, History, Forgetting*]. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury Publ., 2004. 728 p. (In Russ.)

11 Rozhdestvenskaia, E. "Reprezentatsiia kul'turnoi travmy: muzeefikatsiia kholokosta" ["Representation of Cultural Trauma: The Museification of the Holocaust"]. *Filosofsko-literaturnyi zhurnal "Logos"*, no. 5 (120), 2017, pp. 87–114. DOI: 10.22394/0869-5377-2017-5-87-111 (In Russ.)

12 Rozanova, L.V. "Vnutrennii dialog kak faktor preodoleniia zhiznennogo krizisa" ["Internal Dialogue as a Factor in Overcoming Life Crisis"]. *Omskii nauchnyi vestnik*, no. 3 (67), 2008, pp. 148–150. (In Russ.)

13 Skopin, D.A. "Klod Lantsman i Zhorzh Didi-Iuberman: dve teorii reprezentatsii beschelovechnogo opyta XX stoletiia" ["Claude Lanzmann and Georges Didi-Huberman: Two Theories of Representing the 20th Century Inhuman Experience"]. *Vestnik VolGU. Seriia 4: Istoriia. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniia*, no. 2, 2015, pp. 79–88. http://dx.doi.org/10.15688/jvolsu4.2015.2.8 (In Russ.)

14 Bikont, Anna. *My z Jedwabnego*. Wołowiec, Czarne, 2004. 608 s. (In Polish)

15 Błoński, Jan. "Biedni Polacy patrzą na getto." *Tygodnik Powszechny*, no. 2, 1987, ss. 42–46. (In Polish)

16 Chomątowska, Beata. *Stacja Muranów*. Wołowiec, Czarne, 2012. 461 s. (In Polish)

17 Ciołkiewicz, Paweł. "Debata publiczna na temat mordu w Jedwabnem w kontekście przeobrażeń pamięci zbiorowej." *Przegląd Socjologiczny*, no. 1, 2003, ss. 285–306. (In Polish)

18 Czapliński, Przemysław. *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa, W.A.B., 2009. 372 s. (In Polish)

19 Czapliński, Przemysław. *Poruszona mapa*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2016. 420 s. (In Polish)

20 Czapliński, Przemysław. "Zagłada — niedokończona narracja polskiej nowoczesności." Buryła, Sławomir, i Alina Molisa, redaktorzy. *Ślady obecności*. Kraków, Universitas, 2010, ss. 337–392. (In Polish)

21 "Czarna dziura. Ze S. Krajewskim rozmawia E. Berberyusz." *Tygodnik Powszechny*, no. 14, 1987, s. 4. (In Polish)

22 Delaperrière, Maria. "Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej." *Ruch Literacki*, no. 1 (316), 2013, ss. 49–61. (In Polish)

23 Dobrosielski, Paweł. *Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach*. Warszawa, Instytut Badań Literackich, 2017. 261 s. (In Polish)

24 Engelking, Barbara, i Jan Grabowski. *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*. Warszawa, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2018. 1700 s. (In Polish)

25 Engelking, Barbara. *Jest taki piękny słoneczny dzień... Losy Żydów szukających ratunku na wsi polskiej 1942–1945*. Warszawa, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2011. 294 s. (In Polish)

26 Engelking, Barbara. *Pamięć: historia Żydów polskich przed, w czasie i po Zagładzie*. Warszawa, Fundacja Shalom, 2004. 352 s. (In Polish)

27 Engelking, Barbara. *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*. Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2007. 646 s. (In Polish)

28 Engelking, Barbara. *"Szanowny panie gistapo": donosy do władz niemieckich w Warszawie i okolicach w latach 1940–1941*. Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2003. 116 s. (In Polish)

29 Engelking, Barbara. "W sprawie 'polskich obozów koncentracyjnych' musimy użyć raczej skalpela niż siekiery. Wywiad." *Gazeta.pl Weekend*. Available at: http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,22970864,prof-barbara-engelking- -w-sprawie-polskich-obozow-koncentracyjnych.html#Z_MT (Accessed 10 February 2024). (In Polish)

30 Engelking, Barbara. *Zagłada i pamięć. Doświadczenia Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*. Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2001. 318 s. (In Polish)

31 Forecki, Piotr. *Spór o Jedwabne. Analiza debaty publicznej*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2008. 142 s. (In Polish)

32 Głowiński, Michał. "Esej Błońskiego po latach." *Zagłada Żydów. Studia i materiały*, no. 2, 2006, ss. 12–20. (In Polish)

33 Głowiński, Michał. "Głód i śmierć. O antologii Marty Janczewskiej i Jacka Leociaka Archiwum Ringelbluma." *Teksty Drugie*, no. 6, 2020, ss. 115–124. (In Polish)

34 Gross, Jan Tomasz. *Sąsiedzi. Historia Zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny, Pogranicze, 2000. 157 s. (In Polish)

35 Gross, Jan Tomasz. *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*. Kraków, Znak, 2008. 352 s. (In Polish)

36 Gross, Jan Tomasz. *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*. Kraków, Znak, 2011. 198 s. (In Polish)

37 "J.T. Gross o polskim udziale w Zagładzie: Postawcie pomniki wywiezionym z miasteczek Żydom zamiast Kaczyńskiemu. Rozmowa Sławomira Sierakowskiego." *Krytyka Polityczna,* 12.II.2018. Available at: http://krytykapolityczna.pl/kraj/jan-tomaszgross-slawomir-sierakowski-wywiad-polska-antysemityzm-holokaust/ (Accessed 09 February 2024). (In Polish)

38 Janicka, Elżbieta. *Festung Warschau*. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011. 392 s. (In Polish)

39 Koźmińska-Frejlak, Ewa. "Świadkowie Zagłady — Holocaust jako zbiorowe doświadczenie Polaków." *Przegląd Socjologiczny*, no. 2, 2002, ss. 181–206. (In Polish)

40 Krupa, Bartłomiej. *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Kraków, Universitas, 2013. 569 s. (In Polish)

41 Kucia, Marek. "Polacy wobec Auschwitz, Zagłady i Żydów w świetle badań socjologicznych z 2010 roku i badań wcześniejszych." Kucia, Marek, redaktor. *Antysemityzm, Holokaust, Auschwitz w badaniach społecznych*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011, ss. 11–36. (In Polish)

42 Leociak, Jacek. "Aryjskim tramwajem przez warszawskie getto, czyli hermeneutyka pustego miejsca." Burska, Lidia, i Marek Zaleski, redaktorzhy. *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, 2001, ss. 75–87. (In Polish)

43 Leociak, Jacek. *Młyny Boże. Zapiski o Kościele i Zagładzie*. Wołowiec, Czarne, 2018. 200 s. (In Polish)

44 Leociak, Jacek. *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2010. 313 s. (In Polish)

45 "Marzec wiecznie żywy. Z Jackiem Leociakiem rozmawia Adam Puchejda." *Kultura Liberalna*, no. 6, 2018. Available at: https://kulturaliberalna.pl/2018/02/06/leociak-puchejda-zydzi-polacy-nacjonalizm/ (Accessed 01 February 2024). (In Polish)

46 Orwid, Maria. *Przeżyć... i co dalej? Rozmawiają K. Zimmerer, K. Szwajca*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006. 346 s. (In Polish)

47 Paziński, Piotr. "Ślady w skażonym krajobrazie." Available at: https://nowe-peryferie.pl/index.php/201709/slady-skazonym-krajobrazie (Accessed 10 February 2024). (In Polish)

48 Romanowski, Andrzej. "Biedni Polacy patrzą na siebie." *Znak*, no. 5–6, 1988, ss. 141–159. (In Polish)

49 Rymanowski, Witold. "Siewca antysemityzmu?" *Życie Literackie*, no. 15, 1987, s. 13. (In Polish)

50 Salmonowicz, Stanisław. "Głębokie korzenie i długi żywot stereotypów." *Tygodnik Powszechny*, no. 6, 1987, s. 5. (In Polish)

51 Sawisz, Anna. "Obraz Żydów i stosunków polskożydowskich w listach telewidzów po emisji filmu 'Shoah'." Jasińska-Kania, Aleksandra, redaktor. *"Bliscy i dalecy." Studia nad postawami wobec innych narodów, ras i grup etnicznych*, t. 2. Warszawa, Instytut Socjologii, Uniwersytet Warszawski, 1992, ss. 137–165. (In Polish)

52 Sendyka, Roma. "Pryzma. Zrozumieć nie-miejsce pamięci." *Teksty Drugie*, no. 1/2, 2013, ss. 323–244. (In Polish)

53 Siła-Nowicki, Władysław. "Janowi Błońskiemu w odpowiedzi." *Tygodnik Powszechny*, no. 13, 1987, s. 4. (In Polish)

54 Steinlauf, Michael. *Pamięć nieprzyswojona*. Warszawa, Cyklady, 2001. 146 s. (In Polish)

55 Tokarczuk, Olga. *Czuły narrator*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2020. 320 s. (In Polish)

56 Tokarska-Bakir, Joanna. *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*. Warszawa, W.A.B., 2008. 795 s. (In Polish)

57 Tokarska-Bakir, Joanna. *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946.* Wołowiec, Czarne, 2012. 400 s. (In Polish)

58 Tokarska-Bakir, Joanna. *Pod klątwą. Portret społeczny pogromu kieleckiego*, t. 1. Kraków, Czarna owca, 2018. 768 s. (In Polish)

59 Tokarska-Bakir, Joanna. *Rzeczy mgliste*. Sejny, Pogranicze, 2004. 224 s. (In Polish)

60 Turowicz, Jerzy. "Racje polskie i racje żydowskie." *Tygodnik Powszechny*, no. 14, 1987, ss. 1, 4. (In Polish)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/MQVTHM
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ПАСТЕРНАК И СЕВЕРЯНИН: ДВЕ РЕДАКЦИИ «ВОКЗАЛА»

© 2024 г. М.Д. Левина
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия
Дата поступления статьи: 22 мая 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 19 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-242-255

Аннотация: В раннем творчестве Б.Л. Пастернака, в частности в первых двух поэтических книгах «Близнец в тучах» (1914) и «Поверх барьеров» (1916/1917), обнаруживаются «следы» воздействия стилистики и образности Игоря Северянина (И.В. Лотарев). Впрочем, в 1928 г. Пастернак существенно перерабатывает ранние стихотворения для включения их в новую книгу. Поэт освобождает от северянинского влияния ряд стихотворений, но при этом не ликвидирует элементы поэтики и стилистики старшего поэта полностью. В данной статье показана эволюция реминисценций из текстов Северянина в ранней и поздней редакциях «Вокзала» Пастернака 1913 и 1928 гг. В редакции «Вокзала» 1928 г. Пастернак отказывается от части северянинских приемов, присутствующих в редакции 1913 г., в пользу «опрощения». Таким образом, он отстраняется от «вычурной» лексики и латиницы и в то же время добавляет разговорные и просторечные слова. Тем не менее, несмотря на подчеркнутый переход в новый период творчества, Пастернак, как представляется, сохраняет отдельные приметы своего прежнего стиля.

Ключевые слова: русская поэзия, русская поэзия XX в., Пастернак, Игорь Северянин.

Информация об авторе: Мария Дмитриевна Левина — аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Школа филологических наук), ул. Старая Басманная, д. 21/4, 105066 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3495-0923

E-mail: mdlevina@hse.ru

Для цитирования: *Левина М.Д.* Пастернак и Северянин: две редакции «Вокзала» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 242–255. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-242-255



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

PASTERNAK AND SEVERYANIN: TWO EDITIONS OF *VOKZAL*

© 2024. Maria D. Levina
National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia
Received: May 22, 2023
Approved after reviewing: April 19, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Abstract: Boris Pasternak's early work, in particular, in the first two books of poems, *Bliznets v tuchakh* (*Twin in the Clouds*, 1914) and *Poverkh bar'erov* (*Over the Barriers*, 1916/1917), demonstrates the "traces" of Igor Severyanin's (Igor Lotarev) style and imagery. However, in 1928, Pasternak significantly rewrote his early poems for a new book. The poet frees several poems from Severyanin's influence but does not eliminate the elements of his older contemporary's poetics and stylistic features. The present article shows the evolution of reminiscences from Severyanin's texts in early and late editions of Pasternak's *Vokzal* (*Station*, 1913, 1928). In the 1928 edition of *Vokzal*, Pasternak abandons some of Severyanin's techniques presented in the 1913 edition in favor of "simplification." Therefore, he moves away from the "artsy" vocabulary and Latin alphabet and, at the same time, adds colloquial words. Nevertheless, despite the emphasized transition to a new period in his work, Pasternak seems to retain some of his former style's particular signs.
Keywords: Russian poetry, Russian poetry of the 20th century, Pasternak, Igor Severyanin.
Information about the author: Maria D. Levina, PhD Student, National Research University Higher School of Economics (School of Philological Sciences), Staraya Basmannaya St., 21/4, 105066 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3495-0923
E-mail: mdlevina@hse.ru
For citation: Levina, M.D. "Pasternak and Severyanin: Two Editions of *Vokzal*." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 242–255. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-242-255

Рассуждая о переработке ранних поэтических текстов, Н.Я. Мандельштам вспоминала о Б.Л. Пастернаке: «Как исказили бы мы нормальный ход событий, если б в зрелые годы или в старости стали исправлять свои юношеские поступки… Так поэты в старости часто исправляют юношеские стихи. С новых позиций, одаренные иным зрением и чувствами, они кромсают ощущения молодости, и в результате получаются не целостные стихи, а гибриды, курьезы, сращения из несовместимых материалов… Этим грешил в старости Пастернак» [6, с. 173]. Как известно, Пастернак нередко, а иногда и многократно переписывал стихотворения, в особенности из своих первых книг 1910-х гг. — «Близнец в тучах» (1914) и «Поверх барьеров» (1916/1917).

В рецензии на «Близнеца в тучах» В.Я. Брюсов отметил «футуристичность» пастернаковских текстов, являющуюся «не подчинением теории, а своеобразным складом души» [4, с. 16–17]. В Первом журнале русских футуристов В.Г. Шершеневич (под псевдонимом Egyx) указал на попытки Пастернака «надушиться Северянинскими духами» в «Близнеце в тучах» и засомневался, что этот сборник «войдет в современную русскую поэзию» [13, с. 140].

Сам Пастернак сожалел о публикации «Близнеца в тучах» и в 1928 г. решил «опростить» стихотворения, переработать их, «как может быть нельзя, как прозу» [10, с. 492]. В июне 1928 г. в письме к М.И. Цветаевой поэт признавался, что, переписывая первые книги, старался избавить их «от символического хлама (не Белого, не Блока — это люди простые), от архаизма и гороскопии тех времен, как и излишней порывистости футуристического нахрапа» [10, с. 492]. В сентябре того же года Пастернак делился

с О.Э. Мандельштамом, что «закорпелся над переделкою первых своих книг (Близнеца и Барьеров)» [7, т. 8, с. 256]. Он отмечал, что переиздавать их в неизменном виде невозможно, потому что в них, «кроме голого и часто оголенного до бессмыслицы движения темы, — ничего нет» [7, т. 8, с. 256].

Предметом нашей статьи станет эволюция реминисценций из текстов И. Северянина в редакциях стихотворения «Вокзал» Пастернака 1913 и 1928 гг. Первая редакция была опубликована в сборнике «Близнец в тучах», последняя — в «Начальной поре». Впрочем, основная тема в обеих редакциях стихотворения остается неизменной: вокзал, ставший устойчивой мифологемой в поэзии XX в.[1], представляется пространством «встреч и разлук». Заданная с самого начала противоречивость этого места прослеживается и далее: в нем заключены прошлое и настоящее, вечное и сиюминутное, движение и статика, жизнь и смерть. Соответственно, основными становятся мотивы порога, границы, перехода.

«Вокзал» 1913 г.
Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук,
Испытанный, верный рассказчик,
Границы горюнивший люк.

Бывало, — вся жизнь моя — в шарфе,
Лишь только составлен резерв;
И сроком дымящихся гарпий
Влюбленный терзается нерв;

Бывало, посмертно задымлен
Отбытий ее горизонт,
Отсутствуют профили римлян
И как-то — нездешен beau monde.

Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал,

«Вокзал» 1928 г.
Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук,
Испытанный друг и указчик,
Начать — не исчислить заслуг.

Бывало, вся жизнь моя — в шарфе,
Лишь подан к посадке состав,
И пышут намордники гарпий,
Парами глаза нам застлав.

Бывало, лишь рядом усядусь —
И крышка. Приник и отник.
Прощай же, пора, моя радость.
Я спрыгну сейчас, проводник.

Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал

1 См. тексты И.Ф. Анненского, А. Белого, Б.К. Лившица, М.И. Цветаевой и др.

И в пепле, как mortuum caput,
Ширяет крылами вокзал.

И трубы склоняют свой факел
Пред тучами траурных месс,
О, кто же тогда, как не ангел
Покинувший землю экспресс?

И я оставался, и грелся
В горячке столицы пустой,
Когда с очевидностью рельса
Два мира делились чертой.

И примется хлопьями цапать,
Чтоб под буфера не попал.

И глохнет свисток повторенный,
А издали вторит другой,
И поезд метет по перронам
Глухой многогорбой пургой.

И вот уже сумеркам невтерпь,
И вот уж за дымом вослед
Срываются поле и ветер,
О, быть бы и мне в их числе!

В описании уличного пространства в первой редакции стихотворения наблюдается немало типично северянинской лексики[2] («люк», «трубы», «экспресс», «рельс»):

Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук,
Испытанный, верный рассказчик,
Границы горюнивший люк.
<…>
И трубы склоняют свой факел
Пред тучами траурных месс,
О, кто же тогда, как не ангел,
Покинувший землю экспресс?

И я оставался, и грелся
В горячке столицы пустой,
Когда с очевидностью рельса
Два мира делились чертой.

[7, т. 1, с. 330–331]

2 Ср.: «Пласты смолового асфальта…» («Городская осень», 1911), «Муж приехал с последним автобусом…» («Отчаяние», 1912), «Стрекот аэропланов! беги автомобилей! / Ветропросвист экспрессов! крылолет буеров!..» («Увертюра», 1915) и др.

На специфически «городскую» окраску стилистики Северянина неоднократно обращали внимание современники. Брюсов видел в его изобилующих приметами городской среды текстах «лик современности» и утверждал, что Северянин смог «найти подлинную поэзию в автомобилях, аэропланах, дамских пышных платьях, во всей пестрой сутолоке нашей городской жизни» [5, с. 128]. В.В. Маяковский считал поэзы Северянина «стихами-шансонетками», которые «типичны для поэзии города» [8]. Позже В.Т. Шаламов назовет Северянина «принципиальным горожанином» [12, т. 5, с. 88].

Как видно, городское сооружение «вокзал» выполняет в первой редакции пастернаковского стихотворения функцию «рассказчика». Мотив разлуки на вокзале считывается на разных уровнях: с одной стороны, это расставание возлюбленных, с другой стороны, смерть, причем «вокзал» оказывается «люком», а «рельс» — буквальной границей между «двумя мирами». «Экспресс» способен пересекать эту границу и отправляться за горизонт, становящийся «посмертно задымленным». Очевидно противопоставление небесного и земного: «ангел», «экспресс» и «горячка столицы пустой». Так возникает движение не только по горизонтали, но и по вертикали.

Традиционный мотив трагической разлуки на железной дороге, восходящий к «Железной дороге» (1864) Н.А. Некрасова, «Анне Карениной» (1877) Л.Н. Толстого и «На железной дороге» (1910) А.А. Блока [1, с. 70], в пастернаковском «Вокзале» будто накладывается на северянинскую поэтику. «В пяти верстах по полотну…» (1912) Северянина лирический субъект испытывает боль после того, как возлюбленную увозит «экспресс» (это слово появляется именно у Северянина):

Прогрохотал искрометно и эластично экспресс.
Я загорелся восторгом! я загляделся на рельсы! —
Дама в окне улыбалась, дама смотрела на лес.
<…>
И не догнать, и не встретить. Греза — сердечная моль.
Все, что находит, теряет сердце мое… Боже, Боже!
Призрачный промельк экспресса дал мне чаруйную боль.

[9, с. 73]

Впрочем, если в ранней редакции «Вокзала» Пастернак упоминает иноязычный «экспресс», то в редакции 1928 г. он заменяет его «поездом» и добавляет устаревшее наречие «невтерпь» (вместо литературного «невтерпеж»):

И глохнет свисток повторенный,
А издали вторит другой,
И поезд метет по перронам
Глухой многогорбой пургой.

И вот уже сумеркам невтерпь,
И вот уж, за дымом вослед,
Срываются поле и ветер, —
О, быть бы и мне в их числе!
[7, т. 1, с. 67–68]

«Рельс», присутствующий в первой редакции и буквально обозначающий границу, в поздней редакции больше не разделяет миры. В то же время актуализируется мотив взаимосвязи внешнего и внутреннего мира: герой мечтает быть частью природы и мчаться вслед за возлюбленной вместе с «полем и ветром». Примечательно, что, описывая Цветаевой обстоятельства переписывания ранних книг, Пастернак сокрушался, что ему хотелось «вырваться на воздух» [10, с. 492]. В рассматриваемом стихотворении пространство вокзала предвосхищает освобождение героя, природная стихия порождает вдохновение, и так Пастернак намечает мотив творчества.

Обратим внимание, что для усиления эмоционального напряжения мечтаниям героя предпослано междометие «о». Подобные восклицания возникают и у других поэтов, в том числе у Северянина, Брюсова, Бальмонта. Однако И.Г. Эренбург заметил, что в поэзии Пастернака обилие восклицательного междометия «о!» «прекраснее и убедительнее всех дифирамбов» [14, с. 102]. Здесь можно вспомнить «обстоятельства великолепия» Пастернака — понятие А.К. Жолковского, использованное для описания особенностей пастернаковской поэтики, «охваченной великолепием и единством мира» [2, с. 157–168]. Дифирамбические восклицания Пастернака обращают к «высокому» аспекту «великолепия», а «систематическое

введение бытовой, бюрократической и иной “непоэтичной” лексики», подобной северянинской, — к «низкому» аспекту [3, с. 14].

В первой редакции «Вокзала» обнаруживается слово, нередко встречающееся на страницах северянинских книг[3]: героя окружает “beau monde”:

Отсутствуют профили римлян
И как-то — нездешен beau monde…
[7, т. 1, с. 331]

Употребление краткого прилагательного «нездешен» рядом с «бомондом» дает основания предположить наличие северянинского «следа». Так, Пастернак почти повторяет неологизм Северянина, который в 1911 г. заявил:

Я онебесен! Я онездешен.
И Бог мне равен, и равен червь!
[9, с. 208]

Для создания новых слов Северянин часто использовал приставку «о-»[4]. Изобретенное им слово «онездешиться» по достоинству оценил К.И. Чуковский в 1914 г. в статье «Футуристы» [11, с. 108]. Он утверждал, что короткие «слова-экспрессы» типа «окалошиться», «офрачиться», «онездешиться» войдут в русскую речь, поскольку «в сутолоке городов будет некогда изъясняться длительно-многоречиво, тратить десятки слов» [11, с. 108–110]. Любопытно, что в статье Чуковского, которую мог читать Пастернак, соседствуют слова «экспресс» и «онездешиться» (в первой редакции «Вокзала» — «экспресс» и «нездешен»). Инфинитивную форму окказионализма «онездешиться» Северянин использует в стихотворении «Мисс Лиль» (1911), призывая «ночную бабочку»:

…Надо онездешиться,
Надо быть улыбчатой, тихой и немой.
[9, с. 93]

3 См. стихотворения «Цветок букета дам» (1911), «Гюи Де Мопассан» (1912) и др.

4 Об этом и других способах словообразования Северянина см. статью Р.Ф. Брандта «О языке Игоря Северянина» (1916).

В тексте Пастернака 1913 г., очевидно, также появляется бабочка «Мертвая голова», именуемая Пастернаком как “mortuum caput”:

Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал,
И в пепле, как mortuum caput,
Ширяет крылами вокзал.
[7, т. 1, с. 331]

Хотя на латыни этот бражник имеет название “Acherontia atropos”, Пастернак совершает обратный перевод его названия (с русского на латынь). Само же словосочетание “mortuum caput” в переносном значении переводится как нечто мертвое, лишенное содержания. Однако Пастернак, по собственному признанию, сравнивает здание вокзала именно с ночной бабочкой «дымно-пепельного» цвета — «цвета министерства путей сообщения» [7, т. 1, с. 544].

Много позже Пастернак поделится, что его близкому другу в 1910-х гг. С.П. Боброву нравилась строфа «Бывало, раздвинется запад...» [7, т. 3, с. 325]. В сентябре 1913 г. в письме к Боброву Пастернак выразил желание опубликовать «Вокзал» в эгофутуристическом альманахе «Всегдай», изменив эту строфу: «Бывало, раздвинется... / ...переполнив фиал» [1, с. 69]. Отметим, что «фиал», пришедший из поэзии XIX в., возникает в варианте Пастернака под возможным влиянием Северянина, который регулярно и охотно эксплуатировал этот образ. Так, в «Фиолетовом трансе» (1911) Северянина из данной чаши выпивает лирическое «я»:

Я выпил грез фиалок фиалковый фиал...
[9, с. 56]

Еще ранее, в «Хабанере I» (1909) Северянин требовал налить в фиал вина:

Гитана! сбрось бравурное сомбреро,
Налей в фиал восторженный кларет...
[9, с. 192]

Ничего из этого — ни фиала, ни бабочки, ни бомонда — в редакции «Вокзала» 1928 г. не остается:

Бывало, вся жизнь моя — в шарфе,
Лишь подан к посадке состав,
И пышут намордники гарпий,
Парами глаза нам застлав.

Бывало, лишь рядом усядусь —
И крышка. Приник и отник.
Прощай же, пора, моя радость!
Я спрыгну сейчас, проводник.

Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал
И примется хлопьями цапать,
Чтоб под буфера не попал.

[7, т. 1, с. 67]

На смену северянинской стилистике приходят сугубо разговорные и просторечные слова: «и крышка», «цапать». Пастернак словно прислушивается к советам современников, в частности М. Цветаевой и М. Горького, которые желали ему простоты[5]. Кроме того, образ бабочки заменяется более повседневным, но не менее зловещим образом «цапающих хлопьев», поднятых уходящим поездом. По меткому замечанию Жолковского, «цапание» указывает на повторяемость событий, поскольку этот процесс «итеративен сам по себе» [3, с. 156–157].

В редакции 1928 г. существенно меняется эмоциональный стержень эпизода разлуки. По точному наблюдению М.Л. Гаспарова и К.М. Поливанова, на место «усталой отрешенности» приходят воспоминания [1, с. 87–88]. Как и в первой редакции, здесь трижды анафорой повторяется слово «бывало», однако за ним следуют уже менее разрозненные образы из прошлого, более конкретные события. В новой редакции развивается

5 См. переписки Пастернака с Цветаевой и Горьким.

любовная линия, герой напрямую обращается к возлюбленной: «Прощай же, пора, моя радость!» В другом обращении — «Я спрыгну сейчас, проводник» — можно распознать биографическую отсылку. Провожая И. Высоцкую, часто путешествовавшую за границу, Пастернак подсаживался к ней и выскакивал из уже отъезжающего поезда [7, т. 1, с. 431].

В то же время в обеих редакциях «Вокзала» жизнь героя заключена «в шарфе». Образ завязанного шарфа можно интерпретировать как цикличность жизни (повторяемость разлук на вокзале) и в то же время как смерть (петля на шее). Последнее истолкование подкрепляется помимо прочего присутствием смертоносных чудовищ «гарпий» в обеих редакциях, а также «профилей римлян», изображаемых на саркофагах, и «туч траурных месс» в редакции 1913 г. и появляющимися в редакции 1928 г. словами героя «и крышка», подчеркивающими семантику гибели.

Хотя в поздней редакции Пастернак трансформирует образ вокзала из «рассказчика» в «указчика», он сохраняет ассоциацию вокзала с «несгораемым ящиком», в котором большая часть воспоминаний относится к моментам разлуки, а не встреч (слово «разлуки» дважды указывается в обеих редакциях):

Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук...
[7, т. 1, с. 67, 330]

Позже, в «Людях и положениях» (1956), Пастернак, упоминая обстоятельства написания «Вокзала», отметит, что вокзал — непременно то место, в котором содержатся целые истории отношений: «...вдали в конце путей и перронов возвышался, весь в облаках и дымах, железнодорожный прощальный горизонт, за которым скрывались поезда и который заключал целую историю отношений, встречи и проводы и события до них и после них» [7, т. 3, с. 325]. Повторение в «Вокзале» слова «разлуки», вероятно, указывает на итерацию, цикличность этих событий.

Время в начале редакции 1928 г. задается как «самое общее и неопределенное настоящее», первые глаголы — инфинитивы совершенного вида, соединенные бессоюзно с приложением как «абсолютной конструкцией» [3, с. 155]:

Испытанный друг и указчик,
Начать — не исчислить заслуг.
[7, т. 1, с 67]

После инфинитивного начала статичности места противопоставляются последовательные действия: состав «подан», намордники «пышут», герой вот-вот «спрыгнет» и т. д. Так Пастернак «переплетает все возможные времена» [3, с. 157]. Заметим, что среди поэтов, откликнувшихся на модернистский «всплеск» инфинитивного письма в начале XX в., Жолковский упоминает как Пастернака, так и Северянина [3, с. 212–213]. Особенно часто у обоих поэтов встречаются «приравнивающие» инфинитивные конструкции, насыщенные «философской афористичностью» о жизни, любви и поэзии [3, с. 439], такого типа, как последняя из приведенных строк «Вокзала».

Таким образом, переписывая ранние стихотворения из книг «Близнец в тучах» и «Поверх барьеров», Пастернак освобождает их от того, что было значимо в его поэтическом языке 1910-х гг., в частности от обыгрывания северянинских приемов, «изысканной» лексики и стиля. Как было показано, для включения «Вокзала» в новый сборник «Начальная пора» при сохранении основной темы Пастернак тщательно «очищает» текст от северянинских ассоциаций в пользу «опрощения» и усиливает любовную тему. В поздней редакции возлюбленная покидает героя, мечтающего следовать за ней, в обыкновенном «поезде», а не иноязычном «экспрессе». Кроме того, поэт буквально отказывается от латиницы: среди толпы больше нет представителей высшего света (“beau monde”), а здание вокзала не уподобляется бабочке или чему-то мертвому (“mortuum caput”). «Вычурные» северянинские лексика и стилистика заменяются разговорными, просторечными и архаичными словами («и крышка», «цапать», «невтерпь»). Поздняя редакция «Вокзала» в целом становится «понятнее» и демонстрирует переход Пастернака в новую фазу творческого развития, что подчеркивается в финальных строчках. Однако нам представляется существенным, что, хотя Пастернак уменьшает число стилистических сходств с Северяниным, он не ликвидирует их полностью. Появляются «приравнивающая» инфинитивная конструкция и дифирамбичное восклицание «о». Так, переделывая ранние редакции, Пастернак оставляет часть примет прежнего стиля.

Список литературы

Исследования

1 *Гаспаров М.Л., Поливанов К.М.* «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: РГГУ, 2005. 143 с.

2 *Жолковский А.К.* «Обстоятельства великолепия»: об одной пастернаковской части речи // «Voz’mi Na Radost’». To Honour Jeanne van der End-Liedmeier. Amsterdam: Slavic Seminar, 1980. 446 с.

3 *Жолковский А.К.* Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 600 с.

Источники

4 *Брюсов В.Я.* Год русской поэзии (апрель 1913 года — апрель 1914 года) // Русская мысль. 1914. № 6. С. 14–18.

5 *Брюсов В.Я.* Новые течения в русской поэзии. Футуристы // Русская мысль. 1913. № 3. С. 124–133.

6 *Мандельштам Н.Я.* Собр. соч.: в 2 т. Екатеринбург: Гонзо, 2004.

7 *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч.: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005.

8 Саратовский вестник. 1914. 21 марта. № 67.

9 *Северянин И.* Полн. собр. соч. М.: Альфа-книга, 2017. 1240 с.

10 *Цветаева М.И., Пастернак Б.Л.* Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов. М.: Вагриус, 2004. 717 с.

11 *Чуковский К.И.* Лица и маски. СПб.: Шиповник, 1914. 355 с.

12 *Шаламов В.Т.* Собр. соч.: в 6 т. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2004–2005.

13 <*Шершеневич В.Г.*> Борис Пастернак. Близнец в тучах. К-во «лирика» // Футуристы. Первый журнал русских футуристов. № 1–2. М., 1914. С. 140–141. (Подписано псевдонимом Egyx.)

14 *Эренбург И.Г.* Портреты русских поэтов. СПб.: Наука, 2002. 351 с.

References

1 Gasparov, M.L., and K.M. Polivanov. *“Bliznets v tuchakh” Borisa Pasternaka: opyt kommentariia* [*“Twin in the Clouds” by Boris Pasternak: A Commentary*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2005. 143 p. (In Russ.)

2 Zholkovsky, A.K. “‘Obstoiatel’stva velikolepiia’: ob odnoi pasternakovskoi chasti rechi [“‘Circumstances of Splendor’: About one Pasternak’s Part of Speech]. *“Voz’mi Na Radost’.” To Honor Jeanne van der End-Liedmeier.* Amsterdam, Slavic Seminar Publ., 1980. 446 p. (In Russ.)

3 Zholkovsky, A.K. *Poetika Pasternaka: invarianty, struktury, interteksty* [*Pasternak’s Poetics: Invariants, Structures, Intertexts*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 600 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/OBPQEO
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ИСПОВЕДАЛЬНОЕ СЛОВО В ПРОЗЕ Л. АНДРЕЕВА (РАССКАЗ «МЫСЛЬ» И ПОВЕСТЬ «МОИ ЗАПИСКИ»)

© 2024 г. Ч. Чиан
*Государственный университет Чжэнчжи,
Тайбэй, Тайвань*
Дата поступления статьи: 16 октября 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 29 ноября 2023 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-256-271

Аннотация: Статья посвящена исповедальному дискурсу как одному из ключевых аспектов рассказа «Мысль» и повести «Мои записки» Л. Андреева.
В названных текстах исповедь не только служит важным нарративным приемом, позволяющим создать особого типа психологизм, но и имеет непосредственное отношение к раскрытию идейного содержания произведений. Большое внимание уделено исповедальному слову как воплощению экзистенциального сознания, механизму адресации и реализации игровой поэтики. Показано, что в исследуемых сочинениях исповедальная интенция, с одной стороны, говорит о попытке самопознания и необходимости человека преодолеть замкнутость собственного существования, с другой — не приводит к установлению истины, а лишь свидетельствует о ее непостижимости и относительности. В работе рассматривается принцип диалогизации, анализируется и роль паратекстовых элементов. Доказано, что отраженное в «Мысли» и «Моих записках» стремление к саморазоблачению выявляет парадоксальность исповедального слова, которое становится некой игрой, нередко приводящей к самообману и фиктивному конструированию личности.
Ключевые слова: Леонид Андреев, «Мысль», «Мои записки», исповедь, безумие, игра.
Информация об авторе: Чиех Хан Чиан — кандидат филологических наук, ассистент-профессор, Факультет славистики, Государственный университет Чжэнчжи, ул. Чжинан, ск. 2, № 64, 11605 г. Тайбэй, Тайвань.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2821-8987
E-mail: chiehhan@nccu.edu.tw
Для цитирования: *Чиан Ч.* Исповедальное слово в прозе Л. Андреева (рассказ «Мысль» и повесть «Мои записки») // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 256–271. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-256-271



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

CONFESSIONAL NARRATIVE IN LEONID ANDREEV'S "THOUGHT" AND "MY NOTES"

© 2024. Chieh-han Chiang
National Chengchi University,
Taipei, Taiwan
Received: October 16, 2023
Approved after reviewing: November 29, 2023
Date of publication: September 25, 2024

Abstract: This paper examines the role of confessional discourse in Leonid Andreev's "Thought" and "My Notes." In these works, confession not only serves as a significant narrative device that creates a particular mode of psychological reality. It is also directly related to the interpretation of the meaning of the stories. On the one hand, the confessional intention presented in the texts shows the struggle to gain self-knowledge and the urgency of overcoming the isolation of one's existence. On the other hand, it does not lead to the discovery of truth and only unveils its elusive quality. With a particular focus on the representation of existential consciousness and the realization of the poetics of play, this study examines, among others, the principle of dialogism and the significance of paratextual elements. The paper argues that the desire for self-disclosure reflected in "Thought" and "My Notes" reveals the paradoxical nature of the confessional narrative, which is transformed into a certain kind of play, leading to self-deception and the fictitious construction of identity.
Keywords: Leonid Andreev, "Thought," "My Notes," confession, madness, play.
Information about the author: Chieh-han Chiang, PhD in Philology, Assistant Professor, Department of Slavic Languages and Literatures, National Chengchi University, Zhinan Rd., Sec. 2, No. 64, 11605 Taipei City, Taiwan.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2821-8987
E-mail: chiehhan@nccu.edu.tw
For citation: Chiang, C. "Confessional Narrative in Leonid Andreev's 'Thought' and 'My Notes'." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 256–271. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-256-271

Роль исповедального слова в художественном мире Л. Андреева трудно переоценить. Внимание к исповеди отличало его творчество с самой ранней поры. Комментируя дневниковые записки молодого Андреева, Н.П. Генералова утверждает, что опыт работы в исповедальном жанре и разработанный в этой связи аналитический подход к постижению глубины сознания человека нашли яркое выражение в его дальнейших творческих исканиях [7, с. 83]. Именно с эксперимента в области исповедального повествования начал свой писательский путь Андреев. Как указывал М.В. Козьменко, «инерция психохронического дискурса» является фактором, существенным для ранних беллетристических произведений писателя [12, с. 33]. В форме, близкой к дневниковой, созданы некоторые его тексты, наброски рассказов, например «Исповедь умирающего», «Случилось все это очень просто», «Из записок алкоголика», «Грошовый человек», где в фокус внимания попадают исповедующиеся герои, переживающие внутренние конфликты и кризисы[1]. Тяготение к исповеди можно проследить также в более крупных произведениях, в том числе в повести «Красный смех» и романе «Дневник Сатаны». Исповедальная интенция проявляется не только в прозе, но и в драматургии Андреева. Весьма показательны в этом плане пьесы «Собачий вальс» и «Реквием», которые, по мнению Ю.В. Бабичевой, можно назвать «драмами-исповедями», так как в них особенно наглядно воплощается стремление к лирическому «душевному обнажению» [2, с. 53].

1 При этом М.В. Козьменко, обращая внимание на исповедальную форму наброска к началу рассказа «Случилось все это очень просто», называет текст «самым ранним подходом к сюжету рассказа “Мысль”» [12, с. 34].

В данной статье предпринята попытка выявить смысл исповедального слова в рассказе «Мысль» и повести «Мои записки», рассмотреть в этом ракурсе вопросы, имеющие непосредственное отношение к мировоззрению и художественному мышлению писателя. Значимость этих произведений для самого Андреева не требует комментариев. Отметим лишь, что через двадцать лет после публикации «Мысли» автор вернулся к своему замыслу и создал по сюжету рассказа одноименную «современную трагедию», а «Мои записки», по мнению М. Горького, есть «верный ключ, коим отпираются все “тайны”» творчества Андреева [28, с. 450]. Названные тексты объединяют общая тематика, особый метод психологического описания, а также ярко выраженное исповедальное начало, которое не только выступает важной повествовательной стратегией, но и позволяет раскрыть идейное содержание произведений.

Исповедь как литературный жанр всегда являлась объектом пристального изучения в гуманитарных науках. Исследователи показывали, в частности, как акт исповеди, тесно связанный с трансформацией религиозно-философских, медицинских, политических и юридических дискурсов, стал одной из важнейших форм саморефлексии в западной культуре, дал импульс к зарождению и формированию субъекта Нового времени [9; 21; 24]. Трактуя исповедальный роман XIX–XX вв. как ответ на кризис современности, П. Аксельм указывал на то, что, в отличие от традиции церковной исповеди, главной целью которой является отпущение грехов посредством речи, в исповедальном романе, как правило, ключевую роль играют не очищение и освобождение, а опыт самопознания и поиск нового мировоззрения [23, с. 11].

Этот аспект принципиально важен для анализируемых нами произведений. Исповедь в «Мысли» свидетельствует в первую очередь об отчаянном стремлении героя к самопознанию. В рассказе используется рамочная композиция: в начале и в конце события переданы от лица непричастного повествователя, а основную часть произведения составляют «письменные объяснения» на «листах», в которых герой рассказа, доктор Керженцев, излагает свою историю. Как отметила Е.А. Михеичева, в этом тексте главным средством воплощения психологического состояния персонажа служит внутренний монолог, отражающий поток сознания [15, с. 83]. Этот подход напоминает бахтинское представление о «самоотчете-испове-

ди», где «является попытка зафиксировать себя самого в покаянных тонах в свете нравственного долженствования» и «возникает первая существенная форма словесной объективации жизни и личности» [3, с. 208]. С одной стороны, исповедь как форма прямого психологизма дает герою-рассказчику возможность наиболее полного самовыражения, с другой — в ней обнаруживается крайняя субъективность восприятия действительности, особенно значимая для исследуемого произведения.

Слова Керженцева — это, по сути, исповедь без покаяния[2]. Признав вину в убийстве своего приятеля, герой объясняет, что исповедуется «не для того чтобы добиться ненужного <…> снисхождения», а чтобы обнаружить скрытую им истину, доказать правильность и нормальность своего решения [27, т. 1, с. 385], ведь для него «нет судьи, нет закона, нет недозволенного» [27, т. 1, с. 419]. В рассказе Керженцева воссоздана его интеллектуальная биография, в которой преступление представляет собой лишь один из ряда экспериментов над собственным сознанием и окружающими людьми.

Показательно, что Керженцев не только описывает, но и анализирует себя, словно пытается поставить диагноз, фиксируя свое внимание на самых разных деталях. О попытках тщательного изучения собственного жизненного пути герой говорит: «Ни одной мелочи в своей жизни не оставил я неисследованной. Я проследил всю свою жизнь» [27, т. 1, с. 412]. Наиболее существенным вопросом самоанализа для него является постижение сущности мысли, которая, как и другие метафизические понятия в художественном сознании Андреева, материализуется и бесконечно трансформируется. Керженцев обожествляет мысль, восхищается ее силой и красотой, а затем, когда осознает, что потерял власть над собственной мыслью, его речь превращается в бредовый хаос: возникает образ «мысли-змеи», которая множась, дико танцуя, «из головы <…> ушла в тайники тела, в черную и неизведанную его глубину» [27, т. 1, с. 409]. Самым страшным становится для Керженцева момент, когда герой понимает, что его знание о себе — самообман. Перед непостижимой, всемогущей мыслью человек оказывается абсолютно бессилен. В этом плане совершенно точна интерпретация А. Кауна,

2 Здесь имеет смысл упомянуть, что, сравнивая метод психологического анализа в произведениях Андреева с традицией Ф.М. Достоевского, С.Ю. Ясенский утверждал, что «исповедь без покаяния» можно считать «сквозной ситуацией» творчества Достоевского. См.: [22, с. 168–169].

который назвал андреевский рассказ «исследованием неразгаданного и непознаваемого самосознания» [26, с. 262].

Следует отметить, что исповедальное слово в «Мысли» тесно связано с проявлением экзистенциального мировидения. В размышлениях Керженцева отражены ключевые для Андреева вопросы человеческого бытия, а именно «социальные и философские проблемы отчуждения, одиночества, обезличивания человека, детерминации и свободы личности» [13, с. 120]. Эти проблемы раскрываются в пограничных, критических ситуациях, с которыми сталкивается андреевский человек. В «Мысли» своего рода пограничность воплощается в психологическом положении героя, находящегося между разумом и безумием. По утверждению Л.К. Антощук, безумие для Керженцева есть «обрыв, за которым стоит пустота», поскольку его собственное сознание есть единственная подлинная реальность, заигрывание с его границей не только обозначает тотальное отрицание установленного порядка, но и становится некой проверкой предела своего существования [1, с. 28]. Анализ этого процесса, следовательно, можно интерпретировать как некий опыт философского вопрошания.

Кризисная ситуация, переживаемая Керженцевым, сказывается и в его желании исповедоваться. Характеризуя экзистенциальное слово как «слово, бессознательно жаждущее исповедальности», Г.М. Ибатуллина указывает на то, что исповедальная форма представляет собой естественное выражение экзистенциальной мысли [10, с. 81]. Потребность в исповеди появляется, как правило, в переломный момент напряженного душевного состояния, когда человек ощущает необходимость преодолеть замкнутость собственного существования. Вспомним слова героя «Мысли» об изолированности своего бытия: «Мне живо представилось <…>, как я чужд всем этим людям и одинок в мире, я, навеки заключенный в эту голову, в эту тюрьму» [27, т. 1, с. 395].

Таким образом, то, что описано в рассказе, можно считать своего рода коммуникативной ситуацией, ведь, по существу, исповедь всегда предполагает адресата. Речь Керженцева, остро ощущающего аналитический взгляд психиатров, открыто обращена к читателям. Герой просит прощения за неточности описания и отступления от основной линии повествования, задает риторические вопросы, которые иногда заменяют прямые высказывания. Значимо, что он неизменно учитывает чужое присутствие и даже на-

чинает определять свою психопатологическую ситуацию «на языке господ экспертов» [27, т. 1, с. 390].

Аналогичное явление зафиксировано и в «Моих записках», где персонаж по прозвищу «дедушка», находящийся в тюремном заключении, пытается доказать свою невиновность и сформулировать своеобразную философскую систему, открывающую «священную формулу железной решетки» [27, т. 3, с. 145]. Можно сказать, что в данном случае исповедь превращена в проповедь. Как заявляет герой, он пишет «в назидание людям слабым и колеблющимся» [27, т. 3, с. 113]. Его слова, нацеленные на формирование нового мировоззренческого взгляда, парадоксальным образом перекликаются с духовной атмосферой начала XX в., когда особенно заметно усиление проповеднического начала в литературе. «Дедушка» старается аргументировать создаваемое учение, ведет диалог со своим воображаемым «благосклонным читателем» [27, т. 3, с. 115], предвосхищает его реакцию, говоря о его удивленной и недоверчивой улыбке [27, т. 3, с. 127].

Ориентация на другого имеет большое значение для понимания смысла исповедального слова в этих произведениях. Такая установка, с одной стороны, свидетельствует о попытке человека установить контакт с окружающим миром, о его нужде в признании. С другой стороны, за названной установкой может таиться желание манипулировать адресатом речи, создавая иллюзию искренности. Недаром в данном случае обращение к читателю почти всегда встречается в момент, когда возникает необходимость скрыть решающие факты, эмоции или отвлечь от них внимание. Кроме того, указание в тексте на присутствие другого раскрывает и особого рода диалогичность, характерную для литературной исповеди.

Существенно, что в этом случае сознание говорящего героя вплетается в его диалог с другим, в его высказывании проектируется чужое слово. Изучая «внутреннюю диалогизацию», свойственную стилю повествования подпольного человека Ф.М. Достоевского, М.М. Бахтин указывает на «слово с лазейкой» как ключ к пониманию исповедальной формы в творчестве писателя. По определению ученого, «лазейка — это оставление за собой возможности изменить последний, тотальный смысл своего слова...» [4, с. 259], а «исповедальное самоопределение с лазейкой <...> по своему смыслу является последним словом о себе, окончательным определением себя, но на самом деле внутренне рассчитывает на ответную противоположную

оценку себя другим» [4, с. 260]. В такой ситуации исповедальное слово не предполагает окончательного оформления мысли, а превращает процесс самоопределения в бесконечную игру. Исповедуясь, человек в то же время избегает раскрытия своего подлинного облика.

Подобный механизм наблюдается в тех произведениях Андреева, где разного рода игровые стратегии приобретают главенствующее значение. По мнению М.В. Карякиной, в «Мысли» представлена экспериментальная ситуация, в которой экзистенциальный бунт оборачивается игрой с безумием [11, с. 90]. Игра как принцип существования воплощена прежде всего в поведении героя. Керженцев увлечен шахматными играми, говорит, что он и его мысль «словно играли с жизнью и смертью и высоко-высоко парили над ними» [27, т. 1, с. 404]. Ему также свойственна склонность к миметической игре. Керженцев неоднократно подчеркивает свой актерский талант, который в свою очередь является выражением абсолютной свободы и коррелирует с идеей о сверхчеловеке, о собственном превосходстве над другими людьми. Он видит в себе «недюжинного актера, способного сочетать естественность игры, доходившую временами до полного слияния с олицетворяемым лицом, с неослабевающим холодным контролем разума» [27, т. 1, с. 391]. Для него психические припадки, которые он изображает, — просто «фокус» [27, т. 1, с. 393], а когда граница между реальностью и иллюзией становится неразличимой, герой признает, что он «слишком глубоко вошел в роль, временно отожествился с изображаемым лицом и на минуту потерял способность самоотчета» [27, т. 1, с. 413]. Можно считать, что именно через игру герой пытается познать себя и окружающий мир.

Напомним: в идее конструирования действительности посредством игры наглядно отражается интеллектуальная атмосфера начала XX в., когда феномен театрализации обретает определяющее значение. А.В. Вислова, обращая внимание на проникновение игры во все сферы культуры Серебряного века, утверждает, что в этом контексте «“смысл” <...> решительно уступал место “игре”», и отмечает существенную роль «игры во “вторую реальность”, в ее творение повсюду: в сознании, в искусстве, в жизни» [6, с. 170]. В этом смысле можно сказать, что в фигуре Керженцева воплощена личность, типичная для своего времени.

Если для Керженцева «весь мир — театр», то у «дедушки» игровая стихия проявляется в претензии на роль великого учителя, хотя, по его

словам, он не пророк, а «просто скромный мыслитель» [27, т. 3, с. 144]. С воодушевлением герой рассказывает о своем ораторском даре, который позволяет «влиять на слушателей <...> в желаемом направлении» [27, т. 3, с. 143–144]. Красноречие «дедушки» и его способность воздействовать на чужое сознание подтверждает и тот факт, что благодаря усилиям потрясенных его «спектаклем» начальника тюрьмы и его супруги герой освобождается из заключения.

Как указывал Ю.М. Лотман, игра — это «особого типа модель действительности», где главное место занимает двуплановость поведения, т. е. в игре сосуществуют условный и реальный миры» [14, с. 81–82]. В анализируемых текстах игра важна и для создания в высшей степени амбивалентной ситуации, в которой не дается однозначного ответа на вопросы о правде и лжи. В центре воссоздаваемой писателем игры находится стремление к «прозрачности», составляющей характерное выражение исповедальной интенции. Так, Керженцев делает акцент на своей полной откровенности, но вместе с тем сообщает, что «ни один любопытный взгляд не проник в глубину» его «души с <...> темными провалами и безднами, на краю которых кружится голова» [27, т. 1, с. 388]. Он жонглирует фактами и мыслями, а также повествовательными приемами, облекая свой интеллектуальный эксперимент в форму исповеди. Весьма примечательна в этом плане просьба героя не разбирать зачеркнутые им в записках слова и помарки [27, т. 1, с. 407], которая не только говорит о внутренней противоречивости его сознания, но и намекает на существование тайн, оберегаемых персонажем от взора читателя.

В «Моих записках», по утверждению Е.И. Петровой, «в игру вступают перетекающие друг в друга антиномии правда — ложь, которые представляются обусловленными друг другом и неотделимыми» [17, с. 209]. Герой повести, готовый, казалось бы, излить людям душу, откровенно высказывается о невозможности полного самораскрытия. Он утверждает, что «даже рентгеновские лучи, если бы таковые были открыты для души, не могут проникнуть в глубочайшие тайники ее, и всегда останется место, куда может скрыться преследуемая мысль» [27, т. 3, с. 129]. Несложно заметить, что в его стремлении к самоанализу присутствует и нечто, сопротивляющееся этому желанию. Слова «дедушки» отличаются одновременно склонностью к логическому мышлению и парадоксальностью. Он с пафосом гово-

рит об истине и о необходимости ее поиска — и признает, что «очень много лгал в этих бесцельных и наивных записках» [27, т. 3, с. 176].

Таким образом, ясно, что искренность повествования, которое ведет персонаж, скорее всего, мнимая, а сам рассказчик — ненадежный. При этом чрезвычайно значительную роль играют паратекстовые элементы, а именно примечания «автора» записок, сопровождающие едва ли не каждую их страницу. В сносках герой комментирует основной текст, вольно интерпретирует происходящие события, уточняет информацию и интонацию той или иной части повествования, шутит, добавляет детали, порой не имеющие прямого отношения к теме. Этот прием становится весьма «удобным» для рассказчика, позволяет ему отвергнуть чужие аргументы и защитить свою позицию, например, в тех местах, где приводится его диалог с художником К. На протяжении всей повести герой философствует, аргументируя свои выводы с опорой на «общеизвестные факты», однако использует разного рода сомнительные и явно обманчивые формулировки. Кроме того, рассказчик часто прибегает к цитированию и в некоторых случаях к самоцитированию: он ссылается как на высказывания реальных исторических личностей, так и на тексты иного рода («Правила для заключенных» и конспект его лекций). Особый интерес в этом отношении представляет постоянное упоминание о созданном и уничтоженном автором «Дневнике заключенного», который остается неизвестным читателю. Многочисленные комментарии и «пустые ссылки» усложняют структуру текста и нарушают линейность повествования. Обилие таких элементов создает ложное впечатление объективности, будто вовлекая читателя в лабиринт и вводя в заблуждение.

Особая манерность и вычурность исповеди «дедушки», разумеется, связаны с пародийной направленностью произведения, которая была отмечена рядом исследователей[3]. По мнению Л.А. Иезуитовой, в повести «заглавие, образы героев, сюжет, вставные эпизоды сделаны по принципу деконструкции существовавших литературных и философско-исторических картин мира, выделения из них фрагментов, деталей, мотивов, придания им посредством повторов, монтажных комбинаций, гротескных конструкций самостоятельного звучания» [25, с. 30]. Можно предположить, что одним

3 О «Моих записках» как литературной пародии и интертекстуальных аспектах произведения см., например, работы Н.П. Генераловой, И.И. Московкиной и Л. Силард: [8; 16; 18; 19; 20].

из предметов такой деконструкции является и самое исповедальное слово. Говоря о «знаменитых “Исповедях” и автобиографиях», герой замечает, что в них «глубочайшие страдания роковым образом сочетаются с чисто актерской, почти непроизвольной игрой жестами, интонацией и словами», и иронично добавляет, что «если гальванизировать свежий труп одного из них, то в свои движения, наряду с несомненной мертвецкой искренностью, он внесет некоторую искусственную жестикуляцию» [27, т. 3, с. 164].

Опираясь на теоретические идеи П. де Мана и Дж. Остина, П. Брукс выделяет перформативный аспект исповедальной формы. С точки зрения ученого, повествование, рождающееся в процессе исповеди, может не соответствовать действительности по разным причинам, но перформативный акт самовыражения как таковой всегда несет в себе некую «правду» об исповедующемся [24, с. 21–23]. Это суждение очень значимо для интерпретации исповедального дискурса в творчестве Андреева. Важно подчеркнуть, что главный вопрос, поставленный в «Мысли» и в «Моих записках», заключается не столько в последовательности и достоверности сказанного, т. е. проблеме виновности — невиновности, сколько в том, что в них воплощено особого типа миропонимание, согласно которому истина неотличима от лжи, самоопределение становится игрой воображения, а личность рассыпается в постоянном чередовании масок.

Таким образом, игра в исповедь становится одним из проявлений игровой поэтики Андреева в целом. По утверждению С. Зассе, исповеди продуцируют повествовательные ситуации, которые «выдвигают на передний план вопрос о горизонте читателя и чтения, и связанный с этим возможный подход к знанию и суждению» [9, с. 62]. Как уже было отмечено, в «Мысли» игровые элементы не только занимают существенное место в развитии сюжета, но и создают главную интригу рассказа, заставляют читателя все время сомневаться в своей интерпретации речи персонажа, его характера и поступков. По мере приближения к финалу произведения все более ощутимой делается особая «заразительность» андреевского стиля, в котором повествование заключает в себе определенный вызов. Рассказывая о том, как он не удержался и стал ползать по камере, Керженцев, словно приглашая читателя к участию в своей игре, спрашивает: «О мои милые головастики — разве вы не я? <...> Вы сумасшедший. Не хотите ли проползти на четвереньках? <...> Не является ли у вас такого легонького желания, совсем

легонького, совсем пустячного, над которым смеяться хочется, — соскользнуть со стула и немного, совсем немного, проползти?» [27, т. 1, с. 415–416].

Побуждает читателя вступить в игру не только исповедующийся герой, но и писатель. Здесь важно крайне неоднозначное отношение Андреева к ситуации, воспроизведенной в «Моих записках». Создатель повести, с одной стороны, утверждает, что «стал подозревать» героя в убийстве, с другой — подчеркивает, что мнение автора не может считаться авторитетным [27, т. 3, с. 636]. Акцентируя внимание на двойственности как характерной черте произведений Андреева, Г.Н. Боева пишет, что «образы героев у Андреева двоятся, то вызывая сочувствие и понимание, то внушая ужас своей аморальностью», и указывает на то, что «в этом мерцании смыслов видится отражение концепции человека эпохи модерна, размывающей границу между здоровьем и аномалией, сумасшествием и нормой» [5, с. 26]. Следует отметить, что именно в форме исповедального повествования ярче всего отражен художественный принцип Андреева и воплощено такое видение человека.

Подводя итог сказанному, можно утверждать, что в рассказе «Мысль» и в повести «Мои записки» исповедальное слово не только имеет существенное значение как форма, позволяющая создать особого типа психологизм и выявить внутренние конфликты в экзистенциальном сознании человека, но в исповедальной форме продемонстрирован и парадокс, проявляющийся в процессе саморазоблачения. Важно, что в данном случае исповедь превращена в игру, стремление к самораскрытию не приводит к установлению истины, а лишь свидетельствует о ее непостижимости и относительности. Итак, личность воплощена в рассмотренных произведениях Андреева как некая фикция, возникающая в результате игрового конструирования, что говорит в свою очередь и о трагическом видении судьбы человека, в высшей степени свойственном художественному сознанию писателя.

Список литературы

Исследования

1 *Антощук Л.К.* Новый опыт безумия: эксперименты с сознанием (рассказ Л. Андреева «Мысль» как модель безумия нач. XX века) // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (филология). 1999. Вып. 6 (15). С. 27–31.

2 *Бабичева Ю.В.* Драмы-исповеди Леонида Андреева («Реквием», «Собачий вальс») // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Тула: Тульский гос. пед. ин-т им Л.Н. Толстого, 1976. Сб. 8. С. 52–67.

3 *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Собр. соч. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 69–263.

4 *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М.М.* Собр. соч. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 5–300.

5 *Боева Г.Н.* Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна. СПб.: Петрополис, 2016. 520 с.

6 *Вислова А.В.* «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX вв. М.: Российский ин-т культурологии, 2000. 212 с.

7 *Генералова Н.П.* [Вступительная статья к публикации «Андреев Л. Дневник 1891–1892 гг.»] // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. С. 81–88.

8 *Генералова Н.П.* «Мои записки» Леонида Андреева (К вопросу об идейной направленности повести) // Русская литература. 1986. № 4. С. 172–185.

9 *Зассе С.* Яд в ухо: Исповедь и признание в русской литературе. М.: РГГУ, 2012. 400 с.

10 *Ибатуллина Г.М.* Исповедальность и рефлексия в литературном тексте. М.: Флинта, 2022. 148 с.

11 *Карякина М.В.* Феномен игры в творчестве Леонида Андреева: дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004. 214 с.

12 *Козьменко М.В.* Дневник-роман Леонида Андреева // *Андреев Л.Н.* Дневник. 1897–1901 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 3–34.

13 *Колобаева Л.А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1990. 336 с.

14 *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

15 *Михеичева Е.А.* О психологизме Леонида Андреева. М.: Московский пед. ун-т, 1994. 188 с.

16 *Московкина И.И.* Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков: ХНУ им. В.Н. Каразина, 2005. 288 с.

17 *Петрова Е.И.* Игра, симулякры и псевдоподобия в повести Леонида Андреева «Мои записки» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2010. № 2. С. 208–215.

18 *Силард Л.* «Мои записки» Л. Андреева. I. К вопросу об истории оценок и полемической направленности повести // Studia Slavica Hungaricae. 1972. Vol. XVIII. С. 303–342.
19 *Силард Л.* «Мои записки» Л. Андреева. II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // Studia Slavica Hungaricae. 1974. Vol. XX. С. 41–69.
20 *Силард Л.* «Мои записки» Л. Андреева. III. Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния» // Studia Slavica Hungaricae. 1974. Vol. XX. С. 271–304.
21 *Уваров М.* Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. 243 с.
22 *Ясенский С.Ю.* Искусство психологического анализа в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1994. Т. 11. С. 156–187.
23 *Axthelm P.M.* The Modern Confessional Novel. New Haven; London: Yale University Press, 1967. 189 p.
24 *Brooks P.* Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2001. 224 p.
25 *Iezuitova L.* Повесть Л. Андреева «Мои записки» как явление модернизма (предавангарда) // Russian Literature. 1994. XXXVI. P. 29–44.
26 *Kaun A.* Leonid Andreyev: A Critical Study. New York: B.W. Huebsch, 1924. 361 p.

Источники

27 *Андреев Л.Н.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1990–1996.
28 Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72: Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. 630 с.

References

1 Antoshchuk, L.K. "Novyi opyt bezumiia: eksperimenty s soznaniem (rasskaz L. Andreeva 'Mysl'' kak model' bezumiia nach. XX veka)" ["A New Experience of Madness: Experiments with Consciousness (L. Andreev's 'Thought' as a Model of Madness of the Beginning of the 20th Century)"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Seriia: Gumanitarnye nauki (filologiia)*, issue 6 (15), 1999, pp. 27–31. (In Russ.)
2 Babicheva, Iu.V. "Dramy-ispovedi Leonida Andreeva ('Rekviem', 'Sobachii val's') ["Confessional Plays of Leonid Andreev ('Requiem,' 'The Waltz of the Dogs')"]. *Russkaia literatura XX veka (dooktiabr'skii period)* [*Russian Literature of the 20th Century (Pre-October Period)*], vol. 8. Tula, Tula State Pedagogical Institute named after L.N. Tolstoy Publ., 1976, pp. 52–67. (In Russ.)

3 Bakhtin, M.M. “Avtor i geroi v esteticheskoi deiatel’nosti” [“Author and Hero in Aesthetic Activity”]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*], vol. 1. Moscow, Russkie slovari Publ., Iazyki slavianskoi kul’tury Publ., 2003, pp. 69–263. (In Russ.)

4 Bakhtin, M.M. “Problemy poetiki Dostoevskogo” [“Problems of Dostoevsky’s Poetics”]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*], vol. 6. Moscow, Russkie slovari Publ., Iazyki slavianskoi kul’tury Publ., 2002, pp. 5–300. (In Russ.)

5 Boeva, G.N. *Tvorchestvo Leonida Andreeva i epokha moderna* [*The Works of Leonid Andreev and the Modern Era*]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2016. 520 p. (In Russ.)

6 Vislova, A.V. *“Serebrianyi vek” kak teatr: Fenomen teatral’nosti v kul’ture rubezha XIX–XX vv.* [*“The Silver Age” as Theater: The Phenomenon of Theatricality in the Culture of the Turn of the 19th and 20th Centuries*]. Moscow, Russian Institute of Cultural Studies Publ., 2000. 212 p. (In Russ.)

7 Generalova, N.P. “Vstupitel’naia stat’ia k publikatsii ‘Andreev L. Dnevnik 1891–1892 gg.’.” [“Introduction to ‘Andreev L. Diary: 1891–1892’.”]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1991 god* [*Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 1991*]. St. Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo “Akademicheskii proekt” Publ., 1994, pp. 81–88. (In Russ.)

8 Generalova, N.P. “‘Moi zapiski’ Leonida Andreeva (K voprosu ob ideinoi napravlennosti povesti)” [“Leonid Andreev’s ‘My Notes’ (On the Question of the Ideological Orientation of the Story)”]. *Russkaia literatura*, no. 4, 1986, pp. 172–185. (In Russ.)

9 Zasse, S. *Iad v ukho: Ispoved’ i priznanie v russkoi literature* [*Poison into the Ear: Confession in Russian Literature*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2012. 400 p. (In Russ.)

10 Ibatullina, G.M. *Ispovedal’nost’ i refleksiia v literaturnom tekste* [*Confession and Self-reflection in Literary Texts*]. Moscow, Flinta Publ., 2022. 148 p. (In Russ.)

11 Kariakina, M.V. *Fenomen igry v tvorchestve Leonida Andreeva* [*The Phenomenon of Play in the Works of Leonid Andreev: PhD Dissertation*]. Ekaterinburg, 2004. 214 p. (In Russ.)

12 Koz’menko, M.V. “Dnevnik-roman Leonida Andreeva” [“Diary-Novel of Leonid Andreev”]. Andreev, L.N. *Dnevnik. 1897–1901 gg.* [*Diary. 1897–1901*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2009, pp. 3–34. (In Russ.)

13 Kolobaeva, L.A. *Kontseptsiia lichnosti v russkoi literature rubezha XIX–XX vv.* [*The Concept of Personhood in Russian Literature of the Turn of the 19th and 20th Centuries*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1990. 336 p. (In Russ.)

14 Lotman, Iu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [*The Structure of the Artistic Text*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russ.)

15 Mikheicheva, E.A. *O psikhologizme Leonida Andreeva* [*On the Psychologism of Leonid Andreev*]. Moscow, Moscow Pedagogical University Publ., 1994. 188 p. (In Russ.)

16 Moskovkina, I.I. *Mezhdu "pro" i "contra": koordinaty khudozhestvennogo mira Leonida Andreeva* [*Between "Pro" and "Contra": Coordinates of Leonid Andreev's Literary World*]. Kharkiv, V.N. Karazin Kharkiv National University Publ., 2005. 288 p. (In Russ.)

17 Petrova, E.I. "Igra, simuliakry i psevdopodobiia v povesti Leonida Andreeva 'Moi zapiski'." ["Play, Simulacra and Pseudo-Semblances in Leonid Andreev's 'My Notes'."]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriia: Russkaia filologiia*, no. 2, 2010, pp. 208–215. (In Russ.)

18 Silard, L. "'Moi zapiski' L. Andreeva. I. K voprosu ob istorii otsenok i polemicheskoi napravlennosti povesti" ["L. Andreev's 'My Notes.' I. On the Question of the History of Reception and Polemical Orientation of the Story"]. *Studia Slavica Hungaricae*, vol. XVIII, 1972, pp. 303–342. (In Russ.)

19 Silard, L. "'Moi zapiski' L. Andreeva. II. Metamorfozy russkogo pozitivizma v zerkale literaturnoi parodii" ["L. Andreev's 'My Notes.' II. Metamorphoses of Russian Positivism in the Mirror of Literary Parody"]. *Studia Slavica Hungaricae*, vol. XX, 1974, pp. 41–69. (In Russ.)

20 Silard, L. "'Moi zapiski' L. Andreeva. III. Velikii Inkvizitor L. Andreeva, ili 'dushegreika noveishego unyniia'." ["L. Andreev's 'My Notes.' III. L. Andreev's Grand Inquisitor, or 'Coat of the Latest Despondency'."] *Studia Slavica Hungaricae*, vol. XX, 1974, pp. 271–304. (In Russ.)

21 Uvarov, M. *Arkhitektonika ispovedal'nogo slova* [*Architectonics of the Confessional Word*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 1998. 243 p. (In Russ.)

22 Iasenskii, S.Iu. "Iskusstvo psikhologicheskogo analiza v tvorchestve F.M. Dostoevskogo i L.N. Andreeva" ["The Art of Psychological Analysis in the Works of F.M. Dostoevsky and L.N. Andreev"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky. Materials and Studies*], vol. 11. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 156–187. (In Russ.)

23 Axthelm, Pete M. *The Modern Confessional Novel.* New Haven, London, Yale University Press, 1967. 189 p. (In English)

24 Brooks, Peter. *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 2001. 224 p. (In English)

25 Iezuitova, L. "Povest' L. Andreeva 'Moi zapiski' kak iavlenie modernizma (predavangarda)" ["L. Andreev's 'My Notes' as a Phenomenon of Modernism (Pre-Avantgarde)"]. *Russian Literature*, vol. XXXVI, 1994, pp. 29–44. (In Russ.)

26 Kaun, Alexander. *Leonid Andreyev: A Critical Study*. New York, B.W. Huebsch, 1924. 361 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/NWFUAR
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ПОЛЕМИКА О ПУТЯХ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЭМИГРАНТСКОЙ КРИТИКЕ 20–30-х гг. XX в.

© 2024 г. А.В. Протопопова, И.А. Протопопов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия;
Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 17 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 20 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-272-307
Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 23-28-01326)

Аннотация: В статье анализируется полемика, посвященная осмыслению путей развития русской литературы в эмиграции, в которой участвовали М.Л. Слоним, З.Н. Гиппиус, А.Л. Бем, В.Ф. Ходасевич, Г.В. Адамович. Рассматриваются критические воззрения Ходасевича и Адамовича в соотнесении с позицией Слонима, который полагал, что эмигрантская литература — это лишь ветвь от общего ствола той русской литературы, которая осталась в Советской России. Согласно Ходасевичу, литературная традиция в эмиграции не сложилась, а совокупность произведений отдельных авторов не смогла образовать того единства, которое можно было бы назвать эмигрантской литературой. Адамович, несмотря на отрицание возможности развития русской литературы в эмиграции, видел решение проблемы в художественном выражении индивидуумом себя в лишенных всякой красоты простых языковых формах.

Ключевые слова: русское зарубежье, эмиграция, русская литература, пути развития, З.Н. Гиппиус, М.Л. Слоним, В.Ф. Ходасевич, Г.В. Адамович, А.Л. Бем.

Информация об авторе: Анна Викторовна Протопопова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: http://orcid.org/0000-0002-4461-3349
E-mail: avprotopopova@yandex.ru

Иван Алексеевич Протопопов — кандидат философских наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; доцент, Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, ул. Большая Морская, д. 67, лит. А, 190000 г. Санкт-Петербург, Россия; доцент, Российская академия народного хозяйства и государственной службы, пр-т Вернадского, д. 82, стр. 1, 119571 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2242-5512 **E-mail:** stiff72@mail.ru

Для цитирования: *Протопопова А.В., Протопопов И.А.* Полемика о путях развития русской литературы в эмигрантской критике 20–30-х гг. XX в. // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 272–307.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-272-307



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

POLEMICS ON THE WAYS OF DEVELOPMENT OF RUSSIAN LITERATURE IN RUSSIAN CRITICAL LITERATURE ABROAD IN THE 1920–1930S

© 2024. Anna V. Protopopova, Ivan A. Protopopov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
St. Petersburg State University of Aerospace Instrumentation, St. Petersburg, Russia
The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia
Received: March 17, 2024
Approved after reviewing: April 20, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: The reported study was funded by Russian Science Foundation (project no. 23-28-01326).

Abstract: The paper is devoted to the polemics on the ways of development of Russian literature in emigration, in which Mark Slonim, Zinaida Gippius, Alfred Bem, Vladislav Khodasevich, and Georgii Adamovich all took part. The article considers the critical views of Khodasevich and Adamovich in relation to the position of Slonim, whose article “Living Literature and Dead Critics” made these polemics central to the emigrant critical literature of the 1920–1930s. Slonim thought that emigrant literature was only a branch of the common trunk of Russian literature that remained in Soviet Russia. According to Khodasevich, any literary tradition representing Russian literature in emigration never developed, and the array of different works of individual authors could not form the unity called emigrant literature. Adamovich, even though he denied the possible development of Russian literature, believed that the problem could be solved by the artistic expression of an individual’s self in simple forms of language devoid of any beauty.

Keywords: Russian abroad, emigration, Russian literature, ways of development, Z. Gippius, M. Slonim, V. Khodasevich, G. Adamovich, A. Bem.

Information about the authors: Anna V. Protopopova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: http://orcid.org/0000-0002-4461-3349 **E-mail:** avprotopopova@yandex.ru

Ivan A. Protopopov, PhD in Philosophy, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Assistant Professor, St. Petersburg State University of Aerospace Instrumentation, Bolshaya Morskaya St., 67-A, 190000 St. Petersburg, Russia; The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Vernadskogo Prospekt, 82, bdg. 1, 119571 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2242-5512 **E-mail:** stiff72@mail.ru

For citation: Protopopova, A.V., and I.A. Protopopov. “Polemics on the Ways of Development of Russian Literature in Russian Critical Literature Abroad in the 1920–1930s.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 272–307. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-272-307

Большая полемика о путях развития русской литературы в эмиграции началась с того, что Зинаида Гиппиус под псевдонимом Антон Крайний в статье «Полет в Европу» («Современные записки», 1924, № 18) заявила, что русская литература после Октябрьской революции продолжает существовать только в Европе, тогда как в России ее уже давно нет. Самые крупные писатели и поэты вынужденно покинули страну, а те, кто остался, находясь под давлением большевистского строя, оказались лишены всякой литературной свободы и возможности что-либо творить [26, с. 46–49]. Как бы в ответ на статью Гиппиус с прямо противоположным воззрением выступил в своей статье «Живая литература и мертвые критики», опубликованной в «Воле России», Марк Слоним, позиция которого состояла в том, что значительная часть известных эмигрантских писателей, таких как И.А. Бунин, А.И. Куприн, И.С. Шмелев, сложились еще до революции и в эмиграции лишь продолжали свою прежнюю линию в новых условиях, тогда как молодые русские писатели не создали в эмиграции никакого нового литературного течения или традиции[1] [33, с. 383–385].

В своей статье Слоним не только приводит имена крупнейших поэтов и писателей, оставшихся в России после революции (А.А. Блок, В.И. Иванов, А.А. Ахматова, А. Белый, М.А. Волошин), но и перечисляет их выдающиеся произведения, которые прямо свидетельствуют о развитии литературы на Родине уже при советском строе, несмотря на все бедствия и крайне тяжелые условия жизни. При этом такие фигуры, как С.А. Есенин

1 Как считает Т.Г. Петрова, М. Слоним в этой своей статье «выступил *против подмены литературной критики тенденциозной публицистикой»,* собственно против которой выступала сама Гиппиус в дореволюционные времена (курсив Т.Г. Петровой. — *А.П., И.П.*) [8, с. 129].

и В.В. Маяковский, упоминаются в данном контексте лишь на полях [33, с. 384]. В отличие от мнения Слонима, позиция Гиппиус в данной полемике была связана с идеологически ориентированным подходом к анализу литературного процесса и фактическим игнорированием значения творчества тех литераторов, которые остались в России.

Критик и историк литературы Н. Андреев справедливо характеризует формулу, в которой выражается позиция З. Гиппиус, как «фактически неправильную» в данном случае, так как «целый ряд выдающихся писателей остался в Советской России, где они продолжали работать, но, главное, там возникло огромное количество новых авторов, начиная, например, с “Серапионовых братьев”, за которыми здесь с восторгом наблюдали». Слоним «возразил Гиппиус, что за границей могут быть русские авторы, пишущие талантливо, но центр литературы лежит, конечно, в России. По его мнению, русская литература “живая”, но критики ее “мертвые”»[2] [1, с. 95].

В более поздней статье «10 лет русской литературы» Слоним отмечал, что подобно тому, как революция не была равна в целом большевизму, невозможно поставить знак равенства и между русской литературой в России и литературным проектом советской власти [32, с. 516]. Вовсе не придерживаясь просоветских политических воззрений, в чем его нередко обвиняли, критик констатирует, что совсем «не коммунисты сохранили в самую тяжелую пору русское слово и русскую творческую мысль» в стране и не они создали десятки и сотни наиболее значимых произведений [32, с. 516].

Советская власть, согласно Слониму, попыталась заменить естественным образом существующую литературу целого народа на литературу, которая искусственно создавалась на основании политических распоряжений правительства, руководствовавшегося принципами марксистской идеологии [32, с. 518]. Попытки создания такой литературы закончились, как считает Слоним, полной неудачей, никакой особой пролетарской литературной традиции советской власти сформировать не удалось [32, с. 518]. Тем не менее русская литература, начиная с А. Блока и продолжая творчеством С. Есенина, В. Хлебникова, В. Маяковского, представленная затем

2 Е. Эткинд даже сравнивает критический подход З. Гиппиус к анализу литературы в России и в эмиграции с подходом пролетарского поэта Д. Бедного, объявляя З. Гиппиус и Д. Бедного противниками политическими, но отнюдь не эстетическими: «...как авторы рифмованно-газетных инвектив они принадлежат к одному литературному направлению» [16, с. 17–19].

выдающимися именами Б. Пастернака, А. Ахматовой, М. Цветаевой, вполне успешно развивалась вопреки всем попыткам замещения ее искусственным образом создаваемой советской властью пролетарской литературой [32, с. 519–524]. В статье «Живая литература и мертвые критики» Слоним утверждал, что в эмиграции в это время практически ничего не было создано, о чем пишет и сама Гиппиус, объясняя это явление особым писательским целомудрием, когда окружающая жизнь и потрясающие душу события, связанные с гибелью России, как они ее себе представляют, оказались непреодолимым препятствием для их творчества [33, с. 384].

Слоним вовсе не был одинок в такой оценке литературного процесса в России и эмиграции. Д.П. Святополк-Мирский, отстаивая право на возможность объективной литературно-критической оценки всего происходившего в советской и эмигрантской литературе, независимо от расхождений в идеологических подходах и политических воззрениях, также утверждал, в противоположность подходу Гиппиус, что революция не только не уничтожила настоящую литературу в России, но и, наоборот, в виде поэзии «возвысила ее и абсолютно, и относительно: абсолютно — усилив и укрепив индивидуально лучших из поэтов и подвигнув их на достижения высшие, иногда несоизмеримые с прежними; относительно — уничтожив почти всю непоэтическую литературу и обнажив до наглядности факт, угадывавшийся и раньше, что поэзия захватила все поле литературной деятельности и вытеснила всю прозу вон вовсе» [30, с. 394].

В творчестве поэтов, оставшихся в Советской России и принявших в том или ином виде революцию, Святополк-Мирский слышал голос будущего возрождения русской литературы:

> Именно поэты, застигнутые революцией, явили высокий духовный строй, бодрость и мужество, <благодаря которым> в годину тягчайших бед и глубочайшего отчаяния нам дано иметь великую поэзию [30, с. 395].

Проблема эмигрантской литературы, согласно Слониму, заключалась прежде всего в общем ощущении опустошенности, переживании распада и смерти, вызванными духовной оторванностью от Родины [33, с. 385].

Описывая общий безрадостный итог первых лет жизни в эмиграции, состоявший не только в том, что старые писатели не создали ничего нового,

но и в том, что в эмигрантской литературе не возникло каких-либо новых течений, Слоним утверждал, что если бы русская литература сводилась бы к эмигрантской, то можно было бы прийти в отчаяние [33, с. 385]. Следует отметить, что высказанное в данной статье воззрение Слонима относительно творчества старых писателей отражает то положение дел, которое сложилось в эмигрантской литературе на 1924 г., тогда как позднее вышли не просто значительные, но и выдающиеся произведения у И.А. Бунина, И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева. Тем не менее такие взгляды Слонима нельзя объяснять, как это часто делалось, его изначально «просоветской» позицией при анализе литературных явлений. Как считал, например, известный литературный критик и историк русской эмигрантской литературы Г. Струве, «неуловимо окрашивавшее всю публицистику “Воли России” предпочтение советского эмигрантскому присуще было и литературно-критическим статьям Слонима»[3] [38, с. 59].

Исходя из общего анализа состояния литературы в России и эмиграции, Слоним формулирует далее в своей статье важное теоретическое положение относительно проблемы разделения и сохраняющегося единства между эмигрантской литературой и литературой в России: «...эмигрантская литература — это лишь ветвь на общем стволе, которая жива лишь постольку, поскольку жив ствол, который остался в России»[4] [33, с. 385]. Г. Струве, который считал, что эмигрантская литература имела гораздо большее значение для развития русской литературы, чем советская, использовал сходный образ в характеристике этого разделения русской литературы, но с противоположным смыслом: «...зарубежная русская литература есть временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который — придет время — вольется в общее русло этой литературы. И воды этого отдельного,

3 Г. Струве также объяснял подобную оценку литературного процесса в России и эмиграции со стороны ряда критиков, к которым относился не только М. Слоним, но и М. Цетлин, М. Осоргин, Г. Адамович, тем, что они были поражены коротким, как он считал, периодом яркого взлета и недолговечного расцвета литературы в России по сравнению с казавшейся им безжизненной и сентиментально обращенной в прошлое литературой эмиграции [46, p. 390].

4 Вопрос о соотношении и взаимодействии двух различных ветвей русской литературы в рамках анализа общей эмигрантской дискуссии о путях развития русской литературы после революции рассматривается у Е.П. Челышева, который, используя образ Слонима, считает, что следует преодолевать имевшее в прошлом противопоставление двух ветвей русской литературы, чтобы определить, «как эти ветви сплетаются и развиваются, наполняясь соками одного и того же дерева» [15, с. 129].

текущего за рубежами России потока, пожалуй, больше будут содействовать обогащению этого общего русла, чем воды внутрироссийские»[5] [38, с. 22].

Сходного с подходом Слонима мнения о соотношении двух путей развития русской литературы придерживался М. Осоргин, считавший, что при всем «уважении к литературным именам эмиграции приходится признать, что за весь период беженства наши здешние писатели общего уровня русской литературы не повысили и новых, выше прежней ценности, вкладов в ее сокровищницу не сделали [28, с. 133–134].

В своей более поздней статье «Заметки об эмигрантской литературе», написанной в 1931 г. [34], Слоним развил и более подробно обосновал свою позицию относительно развития русской литературы в России и эмиграции. Прежде всего он попытался развенчать миф о величии и спасительном значении эмигрантской литературы для судьбы России, который, как он считал, был одним из главных мифов, созданных вообще в русской эмиграции. Его основой было иллюзорное представление о том, что только в эмиграции сохраняются те духовные ценности, которые предстоит впоследствии возвратить в Россию, чтобы возродить ее из того хаоса и запустения, в которые она была ввергнута советской властью. Эмигрантская литература представлялась в рамках этой мифологии символом верности лучшим национальным заветам. Если в эмиграции, как считали сторонники этих убеждений, были свобода и живое творчество, то в Советской России, наоборот, господствовали политическое принуждение и духовное рабство, сделавшие невозможным какое-либо творчество [34, с. 616]. Русский читатель за границей в своей массе, согласно Слониму, был убежден, что только в эмиграции существует настоящая литература, являющаяся наследницей великой русской литературы XIX в. В воображении этого читателя эми-

5 Е. Эткинд, рассматривавший два потока русской литературы в России и в эмиграции как проявления единого литературного процесса, ставил под сомнение данный тезис Струве о преобладающем значении русской литературы в эмиграции по сравнению с советской Россией, критически оценивая приводимое им неполное в «советской» части этого списка сравнение имен поэтов и прозаиков, которые эмигрировали из России, и тех, которые оставались в ней [16, с. 15–16]. А.И. Чагин, который придерживался позиции о единстве русской литературы в СССР и в эмиграции, при существенном различии происходивших в них литературных процессов, считал, в отличие от Струве, что речь здесь должна идти не о преобладающем каком-либо потоке, но «о двух рукавах одной реки, о двух процессах развития одной литературы, вырастающей из одних духовных, этических истоков, унаследовавшей одни художественные традиции» [13, с. 149].

грантская литература возносилась до самых грандиозных высот, пребывая на которых Бунин с Гиппиус защищали «божественные основы человеческого существования»[6] [34, с. 616].

Слоним считал, что эти иллюзии должны в скором времени развеяться, поскольку «наряду с мнимой, выдуманной эмигрантской литературой существует другая — подлинная, реальная» [34, с. 619]. Эта реальная литература, существование которой в этом виде Слоним вполне признавал, не только не выполняла какой-либо миссии, не спасала никакой русской культуры, но медленно и неизбежно умирала. Поэтому, если кто-то хотел всерьез относиться к русской литературе в эмиграции, ему следовало бы не провозглашать ее наследницей литературы XIX в. и говорить о предполагаемом величии ее миссии, но приложить усилия, чтобы попытаться спасти от гибели то, что в этой литературе было еще способно к дальнейшей жизни. В связи с этим необходимо указать на два несомненных факта, которые выделяет в данной статье Слоним, определявших отношения между русской литературой в эмиграции и в России. Прежде всего эмигрантская литература как физически, так и духовно была отделена от того процесса литературного развития, который, как бы к нему ни относиться, совершался в России. Затем, сама жизнь эмигрантского писателя протекала в условиях полной обособленности не только от быта, но от живой национальной языковой среды [34, с. 617].

Оба этих факта имели крайне серьезные последствия. Если в первые годы эмиграции живая непосредственная связь выехавших за границу литераторов с Россией сохранялась, то к 1924 г. она полностью прерывается, и эмигрантская литература перестает участвовать в каких-либо событиях литературной жизни, происходящих на Родине, и исключается из потока, «вносившего постоянные изменения в русскую художественную действительность» [34, с. 617–618]. Осознавая всю непоправимость создавшегося положения вещей, Слоним писал: «...мы оказались исключенными из бытия России, и в какой-то трагический момент прекратилось наше воздействие на жизнь родины и наше реальное соучастие в ней» [34, с. 618].

6 Как указывал в своей речи «Миссия русской эмиграции» И.А. Бунин, особое значение русских эмигрантов заключается в том, что они являют «грозный знак миру» и выступают «борцами за божественные основы человеческого существования», которые пошатнулись не только в России, но и во всем остальном мире [24, с. 5].

Безусловно, и в этом случае можно говорить о свободе творчества и уникальности гения, о том, что деятельность художника вовсе не определяется средой и обществом, что признавал Слоним, но литература всегда должна быть связана с читателем, и если произведения писателя не доходят и никак не воздействуют на него, то деятельность писателя становится бессмысленной.

Согласно подходу Слонима, литературное произведение только в силу обращенности к широкому читателю может входить как часть в то целое, которое, собственно, называется национальной литературой. Если эмигрантская литература представлена совокупностью разнородных произведений, которые остаются неизвестными широкому русскому читателю, то они и не могут быть включены в состав единого общенационального литературного процесса.

Подытоживая рассмотрение позиции Слонима, мы можем сказать, что литература, только раскрывая общую культуру народа, его всеобщее самосознание, может выражать его духовную жизнь. В этом отношении, только оказывая влияние на литературу в целом, отдельные произведения, независимо от своей художественной ценности, могли бы вызывать такие изменения, в силу которых литература бы развивалась и в ней бы возникали различные направления, являющиеся в то же время всеобщим выражением духовной жизни народа. Все это отсутствовало в эмигрантской литературе, поэтому высшая цель сохранения традиций и ценностей русского народа, провозглашаемая Гиппиус и Буниным, была в принципе недостижима в данном случае[7].

Сравнения эмигрантской литературы с русской литературой XIX в., часто производимые сторонниками ее особой миссии, также оказывались, как считал Слоним, совершенно несостоятельными. Пример Тургенева, который прожил значительную часть своей литературной жизни за границей, казалось бы, свидетельствует о том, что такая жизнь в принципе не препят-

7 Наиболее радикально эта позиция была представлена в статье Слонима «Литературный дневник: О литературной критике в эмиграции» 1928 г. В ней он утверждал, что «эмигрантской литературы как целого, живущего собственной жизнью, органически растущего и развивающегося, творящего свой стиль, создающего свои школы и направления, отличающегося формальным и идейным своеобразием, — такой литературы у нас нет. Хорошо это или дурно, но это неопровержимый факт, и, что бы ни говорили Кнуты, Париж остается не столицей, а уездом русской литературы» [35, с. 63–64].

ствует писательской деятельности, однако дело заключалось в том, что не только романы Тургенева были написаны на русском языке, но они распространялись и имели своего основного читателя именно в России, чего была полностью лишена эмигрантская литература в XX в. В еще большей мере это относилось к Достоевскому, который, находясь за границей, никоим образом не был оторван от Родины [34, с. 618–621].

В противоположность этому, эмигрантская литература XX в. была практически неизвестна в Советской России и никакого влияния на русское искусство и духовную жизнь народа не оказывала. Обратное влияние «советских» писателей на эмигрантскую литературу было также весьма ограниченным и распространялось, как правило, лишь на молодых литераторов. В то же время непосредственная физическая оторванность эмигрантских писателей от русской литературы не была бы настолько трагичной, если бы сохранялась бы какая-либо надежда на воссоединение с ней в обозримом будущем [34, с. 619]. Проблема, однако, как считал Слоним, заключалась в том, что «за тринадцать лет эмигрантского блуждания» так и не было создано «ни одного литературного направления, ни одной крупной художественной ценности», не было выдвинуто «ни одной живой идеи» [34, с. 619]. В этом отношении никакой работы на будущее русские литераторы в эмиграции не производили, и если бы им завтра суждено было вернуться на Родину, то оказалось бы, что они не совершили никаких открытий в области художественного творчества, а воздух свободы, которым они дышат за границей, не пошел им на пользу [34, с. 619].

Слоним, однако, вовсе не считал, хотя его взгляды нередко интерпретировались именно так, что эмигрантская литература в виде множества различных писателей и поэтов вообще не существует и в этом смысле невозможна в принципе; он придерживался мнения, что такое ее существование было проблематично и не приводило к возникновению целостной, выражающейся в развитии различных направлений традиции, в силу чего данная литература не развивалась, но умирала при разрыве связи с Россией, подобно тому, как засыхает ветвь на дереве, если ее надломить. Это мнение Слонима поддержал позже Ф. Степун, который считал, что, «как бы высоко ни оценивать отдельных представителей эмигрантской литературы с точки зрения того, что они делают, и, главным образом, того, что они сделали, нельзя, смотря на вещи открытыми глазами, все же не видеть главного: что

россыпь писателей не делает еще литературы, что литература жива только тем, где писатели не рассыпаны, а собраны: где они, как льдины в половодье, стукаясь друг о друга, громоздясь, обгоняя и мешая друг другу, струят свое вдохновение в широком русле национальной жизни»[8] [37, с. 279].

В отличие от многих эмигрантских критиков, советскую литературу в ее лучших проявлениях Степун считал явлением принципиально противоположным коммунистической идеологии, более того, подсознательно с этой идеологией борющимся. При этом так же, как и Слоним, Степун ожидал, что вслед за неслыханным поворотом в жизни страны «неизбежно должна появиться и новая плеяда русских писателей. Независимо от вопроса, какой величины и какой своеобразности окажутся ее представители, ясно уже и теперь, что она появится не в эмиграции, а в России, и выкристаллизуется из тех самых переживаний, которыми дышит советская литература, имеющая за собой, при всех отмеченных недостатках, не только достоинства своего бытия, но и целый ряд связанных с ним достоинств. Главное из них — ощущение веса эпохи [37, с. 280].

Возвращаясь к Слониму, следует сказать, что его подходу к сравнительной оценке литературы в России и эмиграции не противоречило то, что эмигрантская литература, прежде всего в виде писателей старшего поколения, несомненно, продолжала существовать, и в некотором смысле именно сохранение ими прежних традиций способствовало тому, что она не исчезла. Таким же образом, согласно Слониму, несмотря на то, что молодые литераторы в эмиграции не создали каких-либо значимых направлений и не внесли существенный вклад в развитие русской литературы, ими были написаны интересные и значимые произведения, которые, однако, были интересны скорее в контексте следования определенным традициям в западной литературе[9].

8 В своей поздней статье «Воля России» М. Слоним отмечал, что Степун выражал таким образом согласие с его подходом: «...я приходил к выводу, что в эмиграции есть писатели, но нет литературы. Между прочим с этой формулировкой впоследствии согласился Ф. Степун, написавший в "Современных записках" (книга 23), что "россыпь писателей еще не делает литературы. Плеядность — типичное явление художественного творчества — появится не в эмиграции, а в России"» [31, с. 298].

9 Воззрения Слонима часто пытались опровергать простой ссылкой на то, что как раз тогда, когда он провозглашал конец эмигрантской литературы, она успешно развивалась, были написаны многочисленные произведения и сформировались определенные направления или течения ее представлявшие. В частности, такого мнения придерживался Струве [38,

При этом, согласно главному положению Слонима, которым он обосновывал неизбежную гибель русской литературы в эмиграции, она умирала не просто потому, что она была эмигрантская, т. е. оторванная от Родины и лишенная почвы и всякой связи со своим народом, но прежде всего потому, что она не выработала никаких оригинальных идей и не проложила новых путей в искусстве. Анализируя теоретическую концепцию Слонима, мы можем прийти к выводу о том, что литература вообще и русская в частности — это наиболее национальное и почвенное из всех видов искусств именно потому, что она связана с национальным языком, тогда как другие искусства, изобразительные или музыкальные, не ограничены подобными средствами выражения. Таким образом, формулируя общую позицию критика, мы можем сказать, что стихия языка в случае литературы не только связана с жизнью народа, но является прямым и непосредственным выражением этой духовной жизни во всей полноте, а потому развитие литературы, полностью оторванной от этой жизни, оказывается невозможным [34, с. 619–620]. В силу того, что эмигрантская литература в целом утратила какое-либо единство с народом, литературная деятельность любого писателя в статусе русского писателя становилась почти невозможной [34, с. 621]. Казалось бы, какая-то часть писателей жила как раз памятью или воспоминаниями о «подлинной» России и сохраняла таким образом свою связь с ней, однако никакие воспоминания или даже память не могли послужить основанием для изображения того реального содержания жизни, к которому обращается литература.

К литературе воспоминаний Слоним относит почти всех представителей старшего поколения: И.А. Бунина, Б.К. Зайцева, А.И. Куприна, И.С. Шмелева, Е.Н. Чирикова, произведения которых тематически и формально непосредственно были связаны с прошлым [34, с. 621–622][10], а так-

с. 146], а среди современных исследователей О.А. Коростелев [4, с. 23–24]. К этому мнению присоединяется также и исследователь творчества Слонима О. Малевич, который замечает, что «Слоним, разумеется, оказался плохим пророком, провозгласив на рубеже 1920–30-х годов ее конец. Ведь как раз на 1925–1938 годы приходится расцвет зарубежной русской литературы, прежде всего прозы (достаточно назвать “Жизнь Арсеньева” И. Бунина и романы В. Сирина-Набокова)» [7, с. 85]. В действительности то, что публиковалось достаточно большое количество значимых произведений, вовсе не означало, что русская литература как целое существует в эмиграции, с чем были согласны, как мы показываем в данной статье, не только Слоним и Степун, но и, например, Ходасевич.

10 Об этой тенденции прямо пишет Б. Зайцев: «Конечно, очень сильна оказалась — особенно у старших — струя воспоминательная. Не то, чтобы все прошлое было прекрасно, но над ним веет забвением, услаждающим и украшающим. Что было и что ушло становится для

же тех молодых литераторов, которые, попытавшись следовать этой традиции, не создали практически ничего значимого.

Так же, как и Слоним, на опасность чрезмерного увлечения воспоминаниями о России для молодой эмигрантской литературы, которые связывают «вечность всякого явления с его постоянно отмирающей формой», указывал Ф. Степун, считавший, что увлечение подобными воспоминаниями ведет как раз к утрате вечной памяти о России[11] [36, с. 12–28]. Казалось бы, трагическая ситуация, в которой оказались эмигранты, могла бы по осмыслении послужить основной темой эмигрантской литературы, но даже самые талантливые авторы, как считал Слоним, не обратились к изображению этой трагедии эмиграции, так как скрывали ее от себя и не хотели сознавать всю непоправимость своего положения [34, с. 623].

При этом главный вопрос, который возникал относительно перспектив развития русской литературы в эмиграции, сводился, в понимании Слонима, к тому, возможно ли было в ней рождение нового слова, нового этапа в ее развитии [34, с. 624–625]. Казалось бы, этого можно было ожидать от молодых литераторов, так как писатели старшего поколения показали, несмотря на весь свой талант, что ни к каким переменам они не стремятся и в принципе к ним не способны. Однако надежды, которые возлагались на молодых литераторов, также оказались тщетными.

Связано это было с тем, что молодые литераторы никогда «не знали нормального существования». Их юность прошла в условиях крушения старого миропорядка, связанного с революционными потрясениями, а молодость была растрачена в сражениях Гражданской войны. Дальнейшая их жизнь и творческое формирование проходили в тяжелых условиях изгнания и жизни в эмиграции, при этом старой России они уже не знали,

пишущего (да и читающего) трогательным особенно. (Тем более, что у многих это связывалось с молодостью, вступлением в жизнь, которая оказалась совсем не такой, как предполагали)» [27, с. 4].

11 Согласно Степуну, порабощение «узким кругом своих личных воспоминаний о своем угле своей России должно потому всякого молодого писателя неизбежно вести вспять: к замедлению духовного роста и снижению художественного творчества». С художественной стороны эмигрантскую «литературу воспоминаний подстерегает к тому же смертная опасность эстетического эпигонства, слабого подражания видным писателям прошлой эпохи, но без их чутья к своезаконию и беззаконию русского языка, без их органической связи с бытовою толщею России, без их чувственного ощущения ее запахов, красок, воздухов, влажностей, всей ее биологической, плотиной единственности» [36, с. 17–18].

а новой узнать не успели. Часть подающих надежды молодых эмигрантских литераторов не выдержала этих испытаний: их творчество угасло, а жизнь была загублена [34, с. 625].

Тем не менее, согласно Слониму, были и те молодые авторы, которые выдержали эти испытания. Оказавшись под воздействием и всесторонним влиянием западного искусства, они смогли обрести свой путь в литературе. Эти молодые авторы не обращались к разного рода воспоминаниям и не разделяли распространенные в эмигрантской среде иллюзии о возрождении старой России, как старые литераторы. Предметом их произведений стали сюжеты из той реальной европейской жизни в эмиграции, с которой они были связаны. Опираясь в определенном смысле на русскую литературную традицию, они тем не менее, в гораздо большей мере, как считал Слоним, были обязаны традициям французской, немецкой и английской литературы. Речь конкретно шла о В. Набокове (Сирине), Г. Газданове, Ю. Фельзене и С. Шаршуне[12] [34, с. 626].

Слоним считал, что именно творчество этих молодых литераторов, одинаково чуждых и классической традиции старых литераторов, и советской литературе, новизна их стиля, оригинальное освоение и развитие высших достижений западного искусства, — это то единственно ценное, что русская эмиграция могла бы дать русской литературе в целом [34, с. 626]. Надо сказать, что будущее показало, что Слоним оказался во многом прав в этом мнении. Откликаясь на эту дискуссию о путях развития русской литературы, которая с новой силой разгорелась в эмигрантской среде по-

12 Неожиданным образом Слонима поддержал в его критическом отношении к русской литературе в эмиграции как раз один из представителей этой «молодой» эмигрантской литературы Г. Газданов, который в своей статье «О молодой эмигрантской литературе», опубликованной в 1936 г., утверждал, что эта литература не только не развивается или приближается к гибели, но, что ее вообще как таковой не существует. Согласно Газданову, «если считаться только с фактически существующим материалом», отказавшись от необоснованных суждений о высокой «миссии эмигрантской литературы», — то придется констатировать, что в эмиграции за предшествующее время не только не появилось никакого литературного направления, но и каких-либо крупных молодых писателей [25, с. 746]. Одно-единственное исключение представлял собой, с точки зрения Газданова, только В. Набоков (Сирин). Вся остальная «продукция» молодых эмигрантских литераторов, которая свидетельствовала, с точки зрения многих современных исследователей, о «расцвете» русской эмигрантской литературы, может быть названа литературой, как считал Газданов, «только в том условном смысле, в каком говорят о “литературе по вопросу о свекле” или “литературе по вопросу о двигателях внутреннего сгорания”, — т. е. о совокупности выпущенных книг, в данном случае имеющих некоторый, их объединяющий, беллетристический признак» [25, с. 746].

сле публикации статьи Слонима, в ней приняли участие Г.В. Адамович и В.Ф. Ходасевич. В.Ф. Ходасевич считал, что русская литература была разделена после революции надвое и «обе ее половины еще живут, подвергаясь мучительствам, разнородным по форме и по причинам, но одинаковым по последствиям» [41, с. 257].

Выступая против подхода М. Слонима, провозгласившего конец эмигрантской литературы, он утверждал, что национальное содержание литературы создается ее языком и духом, а вовсе не территорией, на которой протекает ее жизнь, а также вовсе не бытом, в ней отображенным [41, с. 257]. При этом Ходасевич не принимал во внимание то, что согласно главному тезису Слонима национальное содержание литературных произведений связано не просто с территорией и бытом, а зависит именно от языка и духа, который в нем выражается. Именно потому, что язык как живое и полновесное выражение национального духа не может существовать в условиях полного отрыва от действительной жизни народа, существование эмигрантского писателя остается оторвано от живой языковой национальной среды.

Не соглашаясь с этим подходом, Ходасевич считал, что «можно быть глубоко национальным писателем, оперируя с сюжетами, взятыми из любого быта, из любой среды, протекающими среди любой природы. Это подтверждается всей историей романтизма» [41, с. 257]. В частности, Ходасевич приводит в пример маленькие трагедии Пушкина, которые были величайшим воплощением русского гения. Можно также утверждать, что в эмиграции вообще не только создавались выдающиеся произведения искусства, но эти произведения легли в основу многих национальных литературных традиций [41, с. 257]. Таковой, например, является «Божественная комедия» Данте, это же значение Ходасевич приписывает эмигрантской французской литературе, возникшей после Великой французской революции, которая предопределила во многом развитие всей последующей литературы во Франции [41, с. 257].

В противоположность этим воззрениям следует сказать, что в одних случаях, которые приводит Ходасевич, не происходило никакого отделения от живой языковой среды и от национального литературного процесса (Пушкин, Тургенев и т. д.), в других, как это обстояло в отношении французской эмиграции, подобное отделение было достаточно недолгим.

Но даже в последнем случае, вопреки позиции Ходасевича, мы не можем говорить о возникновении какой-то особой национальной литературной традиции, отличной от той, которая складывалась в метрополии. Как показывает Е. Эткинд, данный пример с французской эмигрантской литературой эпохи революции не только не обосновывает возможности существования русской литературы в аналогичных, казалось бы, условиях, но и несостоятелен сам по себе. Французская эмигрантская литература «свидетельствует о том, что в эмиграции могут быть большие писатели, могут возникать яркие произведения, но не может быть отдельной литературы. Литература — не просто сумма людей, сочиняющих стихи и прозу, не механическая совокупность книг разных жанров, а сложная социально-культурная система, объединенная и порождающей ее нацией, и воспринимающими ее читателями[13] [16, с. 12].

Ходасевич же, руководствуясь приведенными выше сравнениями, делает вывод о том, что теоретическое доказательство невозможности существования русской литературы в эмиграции не может быть в принципе произведено [41, с. 258]. Само существование русской эмигрантской литературы оказывается в этом смысле не только возможным, но и вся совокупность издаваемых книг и произведений эмигрантских писателей опять-таки должна подтверждать ее несомненное существование в действительности [41, с. 258]. Проблема, однако, заключается в том, что несмотря на то, что журналы и книги продолжали издаваться, их становилось все меньше, равно как и падало общее качество издаваемых произведений. В этом смысле русская зарубежная литература постепенно, но неуклонно, по мысли Ходасевича, приближалась к своему мучительному концу [41, с. 259].

Но если Слониму этот конец казался неизбежным следствием того обстоятельства, что эмигрантская литература не может существовать вообще, как считал Ходасевич, то он сам выдвинул иное объяснение этого возможного конца: русской эмигрантской литературе грозит конец «не потому, что она эмигрантская, то есть фактически осуществляется писателями-

13 Этот вывод подтверждается также, согласно Эткинду, одним из самых удивительных эпизодов истории эмигрантской литературы, связанным с немецкой эмиграцией нацистского периода. «Можно с уверенностью сказать, что после 1933 года в германской метрополии писателей не осталось» [16, с. 13]. Тем не менее «при всей их тяге к германскому культурному единству они так никогда и не сумели сплотиться и за 12 лет эмиграции не создали “немецкой литературы за рубежом”» [16, с. 13].

эмигрантами а потому, что в своей глубокой внутренней сущности она оказалась *недостаточно* эмигрантской» или даже «вообще *не* эмигрантской» [41, с. 259]. Русская литература в эмиграции не сумела пережить и выразить собственную трагедию и искала возможности простого продолжения своего существования в новых условиях, за что и поплатилась, ибо в ней воцарился дух самодовольства и мещанства. Видя основной задачей русской литературы в эмиграции сохранение основных культурных ценностей и традиций, которые попираются в Советской России, эмигрантские литераторы, как считал Ходасевич, вкладывали в нее совершенно неверный смысл [41, с. 259–260].

Анализируя выдвигаемую Ходасевичем концепцию развития русской литературы в эмиграции, мы можем прийти к выводу о том, что сохранение национальных традиций и самого бытия литературы, выражающей сущность русского духа в отрыве от Родины, было возможно только через постоянное движение вперед, обусловленное открытием новых форм и идей, тогда как русские литераторы, не стремясь к новизне и опасаясь теоретического труда, направленного на осмысление жизни в эмиграции, использовали уже давно выработанные приемы, связанные с готовыми образами и идеями [41, с. 260].

Такого рода вывод согласуется с положениями Слонима, согласно которым главное, к чему должны были стремиться русские литераторы в эмиграции и что у них почти не получалось, — это осмысление своего трагического положения в новых литературных формах, опирающихся на национальную литературную традицию. Как считал Ходасевич, это относилось прежде всего к старым литераторам, которые продолжили писать свои произведения в эмиграции, как будто они были написаны в России. Они не только не создали какой-либо новой школы или направления, но и, проявляя полное безразличие к теоретическим вопросам литературы, сохранили весь прежний комплекс идей и представлений. Однако подобное отношение к литературе было характерно и для молодых авторов. Казалось бы, объединенные общностью духовной ситуации в тяжелых условиях изгнания, они должны были открыть для себя такие чувства и идеи, которые привели бы их к созданию новых литературных форм, однако этого не произошло [41, с. 261–263].

Основная задача по сохранению национальных традиций вовсе не должна заключаться в непосредственном продолжении и воспроизводстве

ее классических образцов, каковые идеи обычно приписывались Ходасевичу, напротив, — это сохранение было невозможно без создания новых литературных форм и направлений, в которых бы воплощалось выработанное в трагических условиях изгнания самосознание русского духа. В этом отношении какая-либо литературная традиция, согласно Ходасевичу, представлявшая русскую литературу, так и не сложилась, а гора книг, написанных за границей, не образовала эмигрантской литературы как таковой[14].

Эмигрантский литературный процесс, как считал Ходасевич, не смог оформиться в виде «того единства, которое можно было бы назвать эмигрантской литературой», и «в этом смысле эмигрантская литература не существует вовсе» [41 с. 262]. Этот вывод Ходасевича, как это ни парадоксально, в целом совпадал, при всем различии в подходах к пониманию литературного процесса в эмиграции, с выводами Слонима о том, что русская эмигрантская литература как целостная органически развивающаяся и образующая особые отличающегося идейным своеобразием направления, так и не сложилась. При этом Ходасевич, однако, в отличие от Слонима, вовсе не считал, что русская литература развивается и вообще каким-то образом существует в Советском Союзе.

Так же, как и З. Гиппиус, руководствуясь идеологическим подходом и своими политическими воззрениями, он утверждал, что «истинной жизни в советской литературе нет, по-настоящему и всерьез наблюдать в ней нечего, следить не за чем. И это не потому (или не только потому), что не появляются в Советском Союзе ценные, значительные книги, а потому, что дошло уже до таких условий, при которых они там появиться не могут [43, с. 419].

Тем не менее, в отличие от эмигрантской литературы, целостный анализ русской литературы в Советской России у Ходасевича в обзорных статьях был представлен далеко не лучшим образом. Имена А. Блока,

14 Г. Струве, полагавший, в отличие от Ходасевича, что в 1920–1930-е гг. русская литература в эмиграции переживала настоящий расцвет, считал взгляды Ходасевича относительно ее несостоятельности неверными именно потому, что в эмиграции выпускалось большое количество книг и молодым авторам предоставлялись широкие возможности для их творческой самореализации. Согласно Г. Струве, Ходасевич в своем пессимизме по отношению к эмигрантской литературе «шел гораздо дальше Адамовича. Но если его пессимистические прогнозы имели под собой основание, то нарисованная им столь черными красками картина зарубежной литературы едва ли соответствовала действительности и в смысле общей “продукции” <…> и в отношении положения младшего литературного поколения» [38, с. 146].

А. Белого, В. Брюсова, творчество которых он хорошо знал и рассматривал в отдельных статьях, вообще не упоминались в таких статьях о советской литературе, произведения М. Цветаевой, А. Ахматовой, М. Булгакова, Б. Пастернака, Л. Леонова также не рассматривались в контексте анализа литературного процесса, развивавшегося в СССР. Когда Ходасевич пишет о советской литературе, он критически рассматривает лишь тот ее идеологический проект, который осуществлялся коммунистической партией, не анализируя при этом общее состояние русской литературы в советском государстве через обращение к творчеству ее лучших представителей, которые остались в России.

Когда же это происходило, как в случае анализа творчества В. Маяковского, то, в отличие от позиции М. Слонима, А. Бема и в какой-то мере Г. Адамовича, Ходасевич отрицал какое бы то ни было новаторство и серьезное значение его поэзии в русской литературе. В этом отношении осмысление той литературной полемики, которая развернулась в эмигрантской критике вокруг советской литературы в целом и творчества Маяковского в частности, остается предметом особого исследования. Возвращаясь к воззрениям Ходасевича на эмигрантскую литературу, нужно сказать, что молодые писатели за рубежом, как он считал, не находили, как правило, учителей среди писателей старшего поколения и ориентировались либо на образцы прошлого, либо на иностранную литературную традицию, причем последняя ориентация постоянно вменялась в вину молодой эмигрантской литературе. Главным в произведениях молодой русской литературы был, по мысли Ходасевича, определяющий для нее мотив одиночества и заброшенности, который объяснялся полным отрывом от Родины и трагической неустроенностью жизни в эмиграции [41, с. 264].

Проблема, однако, была не просто в том, что в этих произведениях господствовали мотивы одиночества и заброшенности, вполне традиционные для европейской литературы; дело было в том, что эти мотивы были восприняты значительной частью эмигрантской литературы как общее выражение кризиса искусства и переживались эмигрантскими литераторами в виде состояния духовного распада и разложения. Задачей молодой литературы становится в этом отношении не поиск новых поэтических форм, с помощью которых создается произведение искусства, в чем видел суть искусства Ходасевич, но непосредственное выражение художником себя

и мира посредством простых языковых форм, в результате чего литературное произведение становится конкретным «человеческим документом». Такой подход отстаивался прежде всего представителями «парижской ноты» — одного из главных направлений в русской эмигрантской литературе, идейным вдохновителем и неформальным главой которого был Г.В. Адамович. Полемика о путях развития молодой русской литературы между Г.В. Адамовичем и В.Ф. Ходасевичем стала одним из важных событий в литературной жизни русской эмиграции[15].

Г.В. Адамович, вступая в большую дискуссию о судьбах русской литературы, отмечал в статье 1932 г. «Мысли и сомнения. О литературе в эмиграции», что, согласно Слониму, в эмиграции не только нет никакой настоящей литературы, но ее и не может быть, в то время как она существует и развивается в Советской России [17, с. 8]. Противоположное воззрение, которого придерживались, кроме З.Н. Гиппиус, И.А. Бунин, Д.С. Мережковский, И.С. Шмелев, а также выступивший против статьи Слонима Б.Г. Зайцев, описывалось Адамовичем следующим образом: «литературы в России не существует: русская литература сейчас вся за рубежом» [17, с. 8]. Адамович, пытаясь занять позицию над этим спором, отмечал, что решить, кто из спорящих прав, довольно трудно и следует скорее сказать, что неправы оба [17, с. 8].

При этом «преимущество мысли», согласно Адамовичу, все-таки оставалось «на стороне Слонима». Однако же при этом за Зайцевым признавалось «преимущество чувства, очень достойного, сдержанно-мужественного» [17, с. 8–9]. Адамович считал, что Слоним утверждает в большинстве случаев верные вещи, однако высказывает он их совершенно неправильным, торжествующим тоном. Отмечая, что Слоним не уделяет достаточного внимания тому, что эмиграция вообще есть «ужасное несчастье» и что даже если никакой особой «миссии» у русской литературы в эмиграции нет, «то все-таки вбивать ей “осиновый кол” в ее воображаемую могилу нельзя», так как это не может быть оправдано ни историей, ни подлинным положением дела [17, с. 9].

Характеризуя данные замечания Адамовича по поводу Слонима, необходимо сказать, что независимо от того, были ли высказаны его воз-

15 Подробнее об этой полемике см. в статьях О.А. Коростелева [4; 5], М.О. Цетлина [44], А.И. Чагина [14], С.Р. Федякина [10], А.Л. Бема [23], Г.П. Струве [38].

зрения «торжествующим» или каким-либо «приподнятым» тоном, от этого они сами по себе не становятся «неправильными». Затем, никакого собственно «торжествующего» тона и радости по поводу неудовлетворительного положения русской литературы в эмиграции Слоним, как мы могли видеть из рассмотрения его статьи, вовсе не высказывает, вопреки мнению Адамовича. В итоге же содержательного анализа развития русской литературы в эмиграции Адамович, соглашаясь с подходом Слонима, признает, что русская литература в эмиграции оказалась «не на высоте эпохи» и упреки, которые ей предъявляются, она «вполне заслужила» [17, с. 9].

> Основными своими мотивами она никак не обращена к тому, что сейчас происходит в мире. В этом отношении кое-что из написанного за последние годы в Советской России, несомненно, значительнее и, при всей своей сыроватости, все же отмечено острым зрением, чутким слухом к времени[16] [17, с. 9].

Европейская литература также оказывалась гораздо более интересной и зрелой, чем русская эмигрантская, которая должна была бы стоять на страже сохранения ценностей и традиций великой русской литературы недавнего времени. Удивляет Адамовича прежде всего то, что в условиях полной свободы, которая отсутствовала в Советской России, эмигрантская литература ничего не могла противопоставить советской литературе. Она

16 Отношение Адамовича к советской литературе менялось со временем, и в некоторых более поздних статьях он стал даже говорить о ее возможном конце. Так, в статье с ироническим названием «Памяти советской литературы» Адамович, осмысливая распространенное в эмиграции мнение о том, что советская литература закончилась, пишет: «...это была плохая литература, — сырая, торопливая, грубоватая», само «понятие творческой личности было в ней унижено и придавлено» [20, с. 208]. Однако «вопросы ее были глубоки и внутренне-правдивы — как глубок и внутренне-правдив вопрос, заключенный в самой революции» [20, с. 208]. Как замечает О.А. Коростелев, «советской литературой, советской по духу, Адамович считал только литературу революционного периода, когда энтузиазм был искренним и литераторы впрямь были охвачены порывом творить новое искусство, а сверху эти порывы по-своему даже поощрялись, во всяком случае, не запрещались строго-настрого и не регламентировались с такой тщательностью, как впоследствии. Против этого советского духа, против самих оснований, на которых строилась новая литература, Адамович серьезных аргументов не находил» [2, с. 18–19]. Гораздо меньше устраивали Адамовича результаты этой литературы и еще меньше то, что этот советский дух быстро выветривался, заменяясь другим, куда более неприглядным. По его собственному выражению, советская литература слишком быстро начала изменять себе самой, своим основаниям» [2, с. 19].

даже не могла сравниться с советскими писателями в плане защиты убеждений и ценностей, связанных с идеей личности, которые, например, отстаиваются в творчестве таких советских писателей, как Юрий Олеша[17] [17, с. 10].

Но если в советских условиях такая «миссия» неизбежно отмечена уловками, разного рода недоговоренностями, связанными с подавлением свободы со стороны советских властей, которые делали ее трудноосуществимой, то в условиях эмиграции, где, казалось бы, отсутствовали какие бы то ни было политические ограничения, для осуществления такой миссии не было никаких препятствий. Это означало, согласно Адамовичу, что о личности, ее трагической свободе эмигрантской литературе в принципе нечего было сказать. При том, что описанию внутренней жизни и психологических состояний в молодой эмигрантской литературе уделялось большое внимание, она не знала, что делать с этим материалом, и осмысливала его так же мало, как если бы речь шла об описаниях явлений внешней природы или быта, перенесенных извне вовнутрь, ничего не меняя по сути в их понимании и не ставя вопросы о смысле и сути происходящего внутри человека [17, с. 7–11].

Тем не менее, Адамович, противопоставляя свои воззрения позиции Слонима, считал, что хоронить эмигрантскую литературу было рано. Несмотря на то что она не имела никакого отношения к действительной жизни России, а также в ней не было ни обновления, ни движения, ни свободы мысли, эта литература должна была жить хотя бы лишь «как тень от той советской, как недоумение, обращенное к ее непонятной, если только не притворной, уверенности, как вопрос, как отказ от огрубения, хотя бы даже и общественно-спасительного» [17, с. 11].

Смысл такого существования Адамович видел в том, чтобы спасать свободу и индивидуальность человека от впадения в то обобществление и обезличивание, которое подразумевалось в коммунизме или фашизме, равно как и в других родственных этим идейных течениях [17, с. 11]. Адамо-

17 Как считал Г. Струве, Адамович в целом скептически смотрел на будущее русской эмигрантской литературы, считая, что литература «не может питаться ни только воспоминаниями, ни только воображением, “ей нужна помощь жизни”. Внешне жизнь не дает помощи молодым зарубежным писателям, а потому они ищут и находят выход в крайнем увлечении “психологизмом”, в уходе в самих себя <...> а Адамович вместе с тем утверждал уже более решительно, что эмигрантская литература в целом “обречена”» [38, с. 142].

вич констатирует, что русская литература могла бы очень много что сказать в эмиграции в ответ на то, что сказано в России, если бы только она нашла в себе силы говорить.

В этом отношении он приходит к общему выводу, что «грустнее нынешнего положения эмигрантской литературы нельзя ничего себе и представить», и даже от былой ее гордыни ничего не осталось, потеряно какое-либо влияние, рассеяны все иллюзии, своей праздностью она вызывает только разочарование [17, с. 12]. В более ранней статье 1931 г. «О литературе в эмиграции» Адамович подробнее исследовал причины такого общего неблагополучия русской литературы в эмиграции. Рассматривая противоположные варианты ответов на вопрос о том, существует ли вообще в эмиграции какая-либо литература, кроме старой и именитой, и может ли она в принципе возникнуть здесь, он иронически описывает позицию тех, кто считает, что только в эмиграции русская литература, собственно, сейчас и существует. С точки зрения сторонников этой позиции, если кто-то не совсем твердо убежден в том, что В. Сирин станет новым Львом Толстым, а Г. Газданов — новым Достоевским, тот — пораженец [18, с. 510–511].

Казалось бы, потеря земли и быта мало что означает для литературы, поскольку известно, что в прежние времена лучшие писатели России, например Гоголь и Тургенев, писали свои произведения за границей, а французская литература, о чем говорил Ходасевич, создала свои литературные шедевры в эмиграции. Адамович тем не менее так же, как и Слоним, справедливо находит эти умозаключения сомнительными и считает, что пример французской литературе к данной ситуации совершенно неприменим [18, с. 511]. В данном случае Адамович совершенно не соглашается с подходом Ходасевича, считавшего этот пример имеющим какое-либо значение для судеб русской эмигрантской литературы. В свое время рассуждения о французской эмигрантской литературе пришлись по душе И.А. Бунину, который, применяя их к России, задавался вопросом о том, что если уж писатель уехал из Белевского уезда за границу, то разве он перестает быть писателем? Адамович отмечал, что Бунин, конечно же, не может быть неправ относительно себя, поскольку, уехав из России и став эмигрантом, он вовсе не перестал быть выдающимся писателем.

Проблема заключалась в том, что Бунин полностью сформировался как писатель еще в России и покинул ее зрелым человеком, получившим

в ней свой основной жизненный опыт, что было совершенно невозможно относительно молодых авторов, которые начинали свой литературный путь в эмиграции[18]. Таким же образом революционные потрясения, пережитые французскими эмигрантами, нельзя было сравнивать с той катастрофой, которая, как считал Адамович, разразилась в стране с приходом к власти большевиков. В отличие от наших, французские эмигранты, несмотря на все ужасы революции, на самом деле в итоге мало что потеряли. Они вернулись во Францию «в свои Белевские уезды, нашли перемены, — но жизнь в основе своей была та же»[19] [18, с. 512].

Положение русских людей и русской литературы в эмиграции было трагично, каковой вывод мы можем сделать из размышлений Адамовича, которые пересекаются с размышлениями Слонима, именно потому, что сама Россия коренным образом в своей основе изменилась, и то, какой она была, она уже не могла быть. В России возник новый мир, от которого надо было либо отказываться, сознательно избирая путь одиночества и оторванности от Родины, либо перестраиваться и принимать его независимо от политических убеждений. Но для большей части писателей такого рода принятие таких изменений, произошедших в общественной и частной жизни, в сфере религии, искусства, оказалось совершенно невозможно, в силу чего для них Россия, которую они признавали настоящей, исчезла и перестала существовать [18, с. 512–513].

В итоге Адамович приходит к таким же выводам в этой статье, что и Слоним: литература не может жить только воспоминаниями, которых в случае молодых писателей практически нет, или воображением, которое

18 М.О. Цетлин, скептически относившийся к возможности развития русской литературы в эмиграции, замечал по поводу этой фразы Бунина, что в «шутке этой есть правда, и, разумеется, писатели старшего поколения не зачахли, выехав за границу. Но они принесли на подошвах комочек земли из своих уездов, унесли с собою родину» [45, с. 210]. Проблема заключалась в тех молодых писателях, «которые никогда ни в каком Белевском уезде не были, — заменят ли им Париж и Алжир, Китай и Константинополь бесценные, художественно пережитые, живущие в душе, в художественной памяти родные Белевские уезды? Думается, что никакие панорамы всего мира писателю его (для каждого своего) Белевского уезда не заменят» [45, с. 210].

19 Согласно А.И. Чагину, такие авторы, как М. Цетлин и Г. Адамович, «оспаривая мнения старших мастеров, предрекали обреченность эмигрантской литературы, увидев ее в том, что у следующих поколений писателей зарубежья нет своего “Белевского уезда”, нет (или почти нет) поисков новой, своей, эмигрантской темы, нет того “пафоса общности”, который был очевиден в советской литературе (такую позицию занимал тогда Г. Адамович)» [13, с. 138].

не имеет никакого отношения к реальной жизни страны[20]. Таким же образом, отвечая на тезис о том, что быт и среда, описываемые писателем, не имеют никакого значения (чего придерживался Ходасевич), Адамович замечает, что прежде всего имеет значение язык, который используется писателем. Проблема, однако, состоит в том, что по-русски можно писать только о русских, отображая те реальные обстоятельства, которые с ними связаны. Национальный язык, как считал Адамович, в своем историческом развитии отражает сложную структуру и определенные связанные друг с другом формы бытия народа, который и создал этот язык, выражая в нем все особенности своего существования. Можно писать по-русски о французах, но это будет лишь приблизительное, далекое от истинной литературы писательство, все сокровища русского языка окажутся ненужными, если сознание писателя обращено к тому реальному бытию, которое наиболее адекватно выражается в другом, французском языке [18, с. 513–514].

В этом случае художественное произведение становится похожим на перевод или исторический роман. Сталкиваясь с подобными трудностями, молодые литераторы, согласно Адамовичу, часто не только отказывались от принципов «наивного реализма», но и вообще отказывались от описания внешнего реального мира, погружаясь в свой собственный внутренний мир и делая предметом художественного изображения свои психологические переживания. Казалось бы, ничего плохого в этом не было, напротив, в этом проявлялось не только обращение к внутреннему миру отдельного человека, но и освоение великих достижений западной литературы, без которого развитие русской литературы было немыслимым [18, с. 515–516].

Тем не менее главная опасность состояла в том, что литераторы, придерживавшиеся данного психологического направления, были полностью поглощены собой, своим придуманным миром и неспособны к осмыслению жизни в целом. Один из молодых авторов признавался Адамовичу в том, что если он будет писать о внешнем, то в этом внешнем он растворится, перестанет существовать. В ответ на это Адамович замечал, что в самой человеческой личности может быть ценным и обладающим каким-либо значением только то, что выдерживает испытание жизнью, а не разрушается и перестает существовать от соприкосновения с ней [18, с. 516].

20 Как отмечает А.И. Чагин, позиции Г. Адамовича и М. Слонима в оценке перспектив развития литературы в России и в эмиграции в 1920-е гг. во многом совпадали [13, с. 138].

Формулируя общую позицию Адамовича в отношении главных причин неблагополучия эмигрантской литературы, нужно сказать, что в эмиграции у русского человека не было национального общественного бытия, он создавал для себя его видимость, мираж, в этом отношении за всеми рассуждениями о великой исторической миссии эмиграции по сохранению ценностей и традиций подлинной России ничего не скрывалось [18, с. 517]. Говоря о появлении новых писателей или возможности расцвета эмигрантской литературы в целом, Адамович замечает, что при нынешних тенденциях в ее развитии — это было бы худшим сценарием! Этот художественный расцвет означал бы такую индивидуальную оторванность от жизни, такую ограниченность и замкнутость в себе, радоваться которым можно было бы, лишь потеряв разум. Несмотря на то что каждый писатель должен считаться только с собой и ему не нужно подлаживаться под кого-либо, он так или иначе выражает в своем творчестве мысли и чувства тысяч людей, которые плохо осознаются ими самими. Если же этого не происходит, тогда книга, какой бы искусной она ни была, никакого серьезного литературного значения иметь не будет [18, с. 518–519].

Эмигрантская литература могла продолжать существовать лишь постольку, поскольку она оставалась связана с Россией. Как только эта связь разорвалась и литература стала опираться лишь на одни воспоминания о ней, она начала исчерпывать свой предмет и основную тему. Ни о каком возможном расцвете русской литературы в эмиграции в этой ситуации не могло идти и речи, ее задача, как ее представлял тогда Адамович, состояла лишь в том, чтобы, расставшись с иллюзиями, дотянуть до лучших дней, не превращаясь в плохую копию какой-либо иностранной литературы, как ее изначально тенденциозно характеризовал М. Горький [18, с. 519–520]. Адамович был уверен, что предназначение эмигрантской литературы в этом смысле состояло в том, чтобы установить связь с Россией через тот социальный заказ, который она «безмолвно» посылает [18, с. 521].

Этот социальный заказ был связан с обращением к темам свободы личности, любви и смерти, Бога и вечности, раскрытие которых всегда оставалось высшими целями русской литературы вообще, но от изображения которых отказалась советская литература [18, с. 522]. Однако, обращаясь к этим темам, эмигрантские литераторы не ощущали никакой связи с Родиной и впадали в такое безнадежное состояние кризиса и духовного

распада, из которых не было никакого выхода [18, с. 522–523]. Одно из главных достоинств советской литературы заключалось, согласно Адамовичу, в том, что она основывалась на принципе общности, когда совместное творчество связывало всех в одном деле и приводило к возвышению над индивидуализмом. Без этого сознания общности эмигрантская литература была обречена, и главная ее миссия, которая состояла в сохранении ценностей, связанных с достоинством личности, оставалась невыполнимой [18, с. 523].

Отвергаемые в данной статье состояние духовного кризиса, полная оторванность от жизни, ограниченность и замкнутость в себе, тем не менее, стали общими принципами молодой литературы, объединившейся в направлении «парижская нота», идейным вдохновителем которой стал именно Адамович[21]. Как считал А.Л. Бем, основным мироощущением «парижской ноты» были «душевное разложение, упадочничество», а также «ощущение умирания, тленности»[22] [23, с. 6]. В связи с этим он считал, что основная проблема молодой эмигрантской литературы заключалась в том, что лучшие ее представители пытались следовать этому настроению гибели и разложения, не будучи в силах отыскать художественную форму для него[23] [23, с. 6]. Подобное пагубное для русской литературы направление поддерживал, согласно Ходасевичу, Адамович, считавший, что даже если из молодой русской литературы ничего не получится, художественное выражение переживаний душевного упадка, испытываемого автора-

21 Общие характеристики «мироощущения» «парижской ноты» можно найти в произведениях Ю. Терапиано [39, с. 56–57], Б. Поплавского [29, с. 309–311]. Всестороннее рассмотрение значения «Парижской ноты» в эмигрантской литературе представлено в современных работах О.А. Коростелева [3, с. 3–51], С.Р. Федякина [11, с. 51–111; 10, с. 112–122], В.И. Хазана [12, с. 123–146] (все в специальном выпуске «Литературоведческого журнала»), А.И. Чагина [14].

22 Тем не менее Бем, в отличие от Слонима, впоследствии, в 1939 г., утверждал, что эмигрантская литература при всех своих серьезных проблемах вполне состоялась и была представлена как различными направлениями, так и творчеством целого ряда значимых авторов [22, с. 5]. Л. Ливак, считавший, что взгляды Бема и Ходасевича в отношении «парижской ноты» в целом совпадали, утверждает, что Бем равным образом был далек как от позиции Слонима, односторонне характеризуя ее как «вульгарный социологизм», так и от позиции «эстетствующего пораженчества Адамовича», «настаивавшего на том, что литературе необходимо «“умереть и воскреснуть”, как приносящему плод зерну» — позиция, которую Бем считал «декадентством» [6, с. 431].

23 Согласно Г.П. Федотову, общий для парижской ноты стилистический принцип состоял в том, чтобы «менее всего думать об искусстве, о форме, а только о том, для выражения чего она служит. Но так как это “что-то” еще не найдено, то часто кажется — для большинства со стороны всегда казалось, — что этот путь есть чистый нигилизм, разложение» [40, с. 359].

ми, послужит благодатной почвой для последующего развития искусства[24] [42, с. 4].

Адамович видел в качестве основного посыла всего направления «парижской ноты» художественное выражение индивидуумом своего трагического бытия в условиях духовно распадающегося мира, причем это самовыражение должно было быть связано не с поиском каких-либо поэтических форм, с помощью которых создается независимое от реального бытия художника произведение искусства, как считал Ходасевич, но с попыткой непосредственного воплощения художником самого себя через раскрытие истинного состояния своего духа в лишенных всякой красоты предельно честных и простых языковых формах. Согласно Л. Ливаку, Ходасевич был категорически не согласен с центральным постулатом для «Парижской школы» — утверждением о превосходстве «внелитературных реалий над художественным творчеством». Если Адамович «считал, что культурный кризис послевоенной Европы должен заставить писателя, хотя бы из жалости к духовной трагедии "современного" человека, пренебречь вопросами мастерства и вырваться из "литературной лжи" в область предельно искренней рефлексии о Боге и бытии» [6, с. 437], то Ходасевич «находил эти теории разрушительными для молодой словесности», потому что, по его мнению, «спад писательского мастерства угрожал гибелью литературе» [6, с. 437].

Как считал Г. Струве, Ходасевич занимал более обоснованную и последовательную позицию в этом споре, поскольку общие относящиеся к литературе теоретические воззрения Адамовича расходились с его «оценочными критериями» в отношении парижской ноты[25] [38, с. 153]. Сам Адамович впоследствии признавал в определенном виде «несостоятельность» этого неформального направления в своих поздних работах: «...злополучная, мало кого из современников прельстившая "нота" была бы громче, ярче, счастливее, увлекательнее, не одушевляй и не связывай нас сознание,

24 Подробнее об этой полемике между Г.В. Адамовичем и В.Ф. Ходасевичем см. в нашей статье «Дискуссия о русской эмигрантской литературе в журнале "Меч" и вокруг него» [9].

25 М. Цетлин считал, что именно «эгоцентрический» акцент во взглядах Адамовича, связанный с необходимостью раскрытия внутренней реальности человеческой души, «пусть даже раздробленной» и «упадочной», но приводящий к «правдивости и самоуглублению», был более оправдан и плодотворен, чем акцент Ходасевича, «зовущий к бодрости, разнообразию, повернутости лицом к миру» [44, с. 228].

что “теперь” или “никогда”... А при такой альтернативе дело почти всегда решается в пользу никогда, о чем мы не сразу догадались» [21, с. 150].

Как отмечал С.Р. Федякин, «позднее “отречение” Адамовича от своего детища, все его скептические реплики в адрес “ноты” были неизбежными следствиями того, что его эстетический подход к данному направлению делал почти невозможным какие-либо большие достижения в области искусства со стороны его представителей, несмотря на их несомненные литературные таланты» [10, с. 121]. В этом отношении, согласно Федякину, Ходасевич был во многом прав, пытаясь раскрыть всю пагубность воззрений Адамовича относительно литературного проекта парижской ноты [10, с. 121]. В своей поздней статье «Одиночество и свобода» (1954) Адамович выдвинул иную оценку значения эмигрантской литературы в целом, по сравнению с критическими статьями 1930-х гг., утверждая, что благодаря этой литературе оказалось спасено связанное с ней «русское достоинство».

Пересматривая свою прежнюю позицию, он отмечал, что вовсе не все в ней было так слабо» и серо «с художественной стороны», и, безусловно, невозможным оказалось утверждать, что эмигрантская литература не дала никаких ценных произведений [19, с. 7–43]. Трагичность положения «молодой литературы» была связана с тем, что русская эмиграция в целом никак ее не поддерживала и осталась в «неоплатном долгу перед ней». Эти претензии прежде всего предъявлялись к старым писателям, которые, как считал Адамович, не оценили надлежащим образом творчество молодых литераторов и «не поддержали их самопожертвованного служения русскому духу и русской культуре» [19, с. 30].

В итоге мы можем прийти к следующим выводам относительно полемики, посвященной различным путям развития русской литературы в эмиграции, развернувшейся в эмигрантской критике в 1920–1930-е гг., в которой участвовали М. Слоним, В. Ходасевич и Г. Адамович. Взгляды Слонима, считавшего, что эмигрантская литература — это лишь ветвь на общем стволе русской литературы, оставшейся в Советской России, можно охарактеризовать таким образом, что эмигрантская литература, отделенная от совершавшегося в России процесса литературного развития, будучи представлена в виде совокупности различных произведений, которые оставались неизвестными на Родине, не могла быть включена в состав единого общенационального литературного процесса.

Несмотря на то что Ходасевич противопоставлял свою позицию позиции Слонима, он также считал, что какая-либо литературная традиция, которая должна была представлять в эмиграции русскую литературу, так и не сложилась. Совокупность различных произведений отдельных авторов не смогла образовать того единства, которое можно было бы назвать эмигрантской литературой. Г. Адамович, критически относившийся к советской литературе, тем не менее, так же, как и Ходасевич, утверждал в своих критических статьях 1930-х гг., что в эмигрантской литературе не было ни обновления, ни свободы мысли в понимании происходящего. Критически воспринимая тезисы Слонима о возможном конце эмигрантской литературы, он приходит к таким же выводам применительно к ней: литература в эмиграции не может жить только воспоминаниями или воображением, которое не имеет никакого отношения к реальной жизни страны. Рассматривая тезис (его, в частности, придерживался и Ходасевич) о том, что быт и среда, описываемые писателем, не имеют никакого значения, Адамович замечает, что национальный язык в своем историческом развитии выражает сложную структуру и основные формы бытия народа, смысл которых раскрывается именно в быте и среде.

Положение русской литературы в эмиграции было трагично, согласно Адамовичу, именно потому, что в результате революционных преобразований в России возник новый мир, от которого надо было либо отказываться, либо принимать его таким, каким он стал, независимо от политических убеждений. В этом отношении в эмиграции русский человек оказывался лишен национального общественного бытия, пытаясь сохранить его видимость. Проблема также заключалась в том, что само по себе губительное для развития литературы состояние духовного кризиса (настроение распада и разложения) стало общим основанием существования молодой литературы, представленной в направлении «парижская нота», идейным вдохновителем которой, собственно, и стал Адамович. Если, согласно подходу Ходасевича, молодая литература не смогла осмыслить свое трагическое положение и понять для себя такие идеи, которые привели бы ее к открытию новых литературных форм, то Адамович считал, что главным для молодых литераторов является не открытие новых путей в искусстве, но художественное выражение индивидуумом себя в простых языковых формах.

Список литературы

Исследования

1 *Андреев Н.Ф.* О некоторых факторах развития зарубежной ветви русской литературы с 20-го по 40-й год // Одна или две русские литературы? Международный симпозиум, созванный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской академией славистики (Женева, 13–15 апреля 1978). Лозанна: L'Age d'Homme, 1981. С. 91–102.

2 *Коростелев О.А.* Георгий Адамович в газете Милюкова «Последние новости» // *Адамович Г.В.* Собр. соч. Литературные заметки / под ред. О.А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 2002. Кн. 1 («Последние новости» 1928–1931) / предисл., подгот. текста, сост. и примеч. О.А. Коростелева. С. 5–28.

3 *Коростелев О.А.* «Парижская нота» и противостояние молодежных поэтических школ русской литературной эмиграции // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 3–51.

4 *Коростелев О.А.* Пафос свободы: литературная критика русской эмиграции за полвека (1920–1970) // Критика русского зарубежья: в 2 ч. М.: Олимп; АСТ, 2002. Ч. 1. С. 3–35.

5 *Коростелев О.А.* Первая антология эмигрантской поэзии «Якорь» в переписке и отзывах современников // ЗарубежнаяРоссия. 1917–1939: сб. ст. СПб.: Ин-т истории РАН; Лики России, 2003. Кн. 2. С. 292–300.

6 *Ливак Л.К.* Критическое хозяйство Ходасевича // Диаспора: новые материалы. СПб.: Феникс, 2002. Вып. 4. С. 391–456.

7 *Малевич О.* Три жизни и три любви Марка Слонима // Евреи в культуре русского зарубежья: Статьи, публикации, мемуары и эссе / сост. М. Пархомовский. Иерусалим: М. Пархомовский, 1994. Т. III. С. 73–100.

8 *Петрова Т.Г.* Обсуждение природы литературной критики в эмигрантской прессе // Русское зарубежье: История и современность: сб. ст. М.: ИНИОН РАН, 2014. Вып. 3 / ред.-сост. вып. Ю.В. Мухачев, Т.Г. Петрова. С. 128–133.

9 *Протопопова А.В., Протопопов И.А.* Дискуссия о русской эмигрантской литературе в журнале «Меч» и вокруг него // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 4. С. 222–249. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-4-222-249

10 *Федякин С.Р.* Послесловие к «парижской ноте» // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 112–122.

11 *Федякин С.Р.* «Розановское наследие» и явление «парижской ноты» // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 51–111.

12 *Хазан В.И.* Из наблюдений над эмигрантской поэтикой // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. С. 123–146.

13 *Чагин А.И.* Завещанная целостность // Русское зарубежье: История и современность: сб. ст. М.: ИНИОН РАН, 2013. Вып. 2 / ред.-сост. вып. Ю.В. Мухачев, Т.Г. Петрова. С. 137–157.

14 *Чагин А.И.* Пути и лица: о русской литературе XX века. М.:ИМЛИ РАН, 2008. 600 с.

15 *Челышев Е.П.* Ветвь на общем стволе. О литературном наследии российской эмиграции // Пространство и время. 2011. № 1 (3). С. 107–114.

16 *Эткинд Е.* Русская поэзия XX века как единый процесс // Одна или две русские литературы? Международный симпозиум, созванный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской академией славистики (Женева, 13–15 апреля 1978). Лозанна: L'Age d'Homme, 1981. С. 9–30.

Источники

17 *Адамович Г.В.* Мысли и сомнения: О литературе в эмиграции // *Адамович Г.В.* Собр. соч. Литературные заметки: в 5 кн. СПб.: Алетейя, 2007. Кн. 2 («Последние новости» 1932–1933) / предисл., подгот. текста, сост. и примеч. О.А. Коростелева. С. 7–15.

18 *Адамович Г.В.* О литературе в эмиграции // *Адамович Г.В.* Собр. соч. Литературные заметки: в 5 кн. СПб.: Алетейя, 2002. Кн. 1 («Последние новости» 1928–1931) / предисл., подгот. текста, сост. и примеч. О.А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 2002. С. 510–523.

19 *Адамович Г.В.* Одиночество и свобода // *Адамович Г.В.* Одиночество и свобода. СПб.: Алетейя, 2002. С. 7–43.

20 *Адамович Г.В.* Памяти советской литературы // Русские записки. Общественно-политический и литературный журнал. 1937. № 2. С. 206–213.

21 *Адамович Г.В.* Поэзия в эмиграции // *Адамович Г.В.* Собр. соч.: в 18 т. М.: Дмитрий Сечин, 2016. Т. 14: Комментарии (1967). Эссеистика 1923–1971. С. 143–157.

22 *Бем А.Л.* Русская литература в эмиграции // Меч. 1939. 22 января. (№ 4). С. 5.

23 *Бем А.Л.* Столичный провинциализм // Меч. 1936. 19 января. (№ 3). С. 6.

24 *Бунин И.А.* Миссия русской эмиграции // Руль. 1924. 3 апреля. (№ 1013). С. 5–6.

25 *Газданов Г.И.* О молодой эмигрантской литературе // *Газданов Г.И.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Эллис лак, 2009. Т. 1. С. 746–752.

26 *Гиппиус З.Н.* Полет в Европу // Критика русского зарубежья: в 2 ч. М.: Олимп; АСТ, 2002. Ч. 1. С. 45–59.

27 *Зайцев Б.К.* Изгнание // Русская литература в эмиграции: сб. ст. / под ред. Н.П. Полторацкого; Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета. Питтсбург: Изд-во Питтсбургского ун-та, 1972. С. 3–6.

28 *Осоргин М.А.* Российские журналы // Критика русского зарубежья: в 2 ч. М.: Олимп; АСТ, 2002. Ч. 1. С. 133–134.

29 *Поплавский Б.Ю.* О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2–3. С. 308–311.

30 *Святополк-Мирский Д.П.* О современном состоянии русской поэзии // Критика русского зарубежья: в 2 ч. М.: Олимп; АСТ, 2002. Ч. 2. С. 395–429.

31 *Слоним М.Л.* «Воля России» // Русская литература в эмиграции: сб. ст. / под ред. Н.П. Полторацкого; Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета. Питтсбург: Изд-во Питтсбургского ун-та, 1972. С. 291–300.

32 *Слоним М.Л.* Десять лет русской литературы // Литература русского зарубежья: антология: в 6 т. М.: Книга, 1991. Т. 2: 1926–1930. С. 516–546.

33 *Слоним М.Л.* Живая литература и мертвые критики // Литература русского зарубежья: антология: в 6 т. М.: Книга, 1991. Т. 1. Кн. 2: 1920–1925. С. 382–386.

34 *Слоним М.Л.* Заметки об эмигрантской литературе // Воля России. 1931. № 7/9. С. 616–627.

35 *Слоним М.Л.* Литературный дневник: О литературной критике в эмиграции // Воля России. 1928. № 7. С. 58–75.

36 *Степун Ф.А.* Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы // Новый град. 1935. № 10. С. 12–28.

37 *Степун Ф.А.* Советская и эмигрантская литература 20-х годов // Критика русского зарубежья: в 2 ч. М.: Олимп; АСТ, 2002. Ч. 2. С. 276–293.

38 *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании [3-е изд., испр. и доп.] / вступ. ст. К.Ю. Лаппо-Данилевского. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. 448 с.

39 *Терапиано Ю.* Расставание с эпохой // Новоселье. 1945. № 21. С. 54–59.

40 *Федотов Г.П.* О парижской поэзии // Критика русского зарубежья: в 2 ч. М.: Олимп; АСТ, 2002. Ч. 1. С. 354–362.

41 *Ходасевич В.Ф.* Литература в изгнании // *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939. С. 256–268.

42 *Ходасевич В.Ф.* Новые стихи // Возрождение. 1935. 28 марта. (№ 3585). С. 4.

43 *Ходасевич В.Ф.* О советской литературе // *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Согласие, 1996. Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939. С. 419–426.

44 *Цетлин М.О.* О современной эмигрантской поэзии // Критика русского зарубежья: в 2 ч. М.: Олимп; АСТ, 2002. Ч. 1. С. 215–230.

45 *Цетлин М.О.* Эмигрантское // Критика русского зарубежья: в 2 ч. М.: Олимп; АСТ, 2002. Ч. 1. С. 207–215.

46 *Struve G.* The double life of Russian literature // Books abroad. 1954. Vol. 28. № 24. P. 389–406.

References

1 Andreev, N.F. "O nekotorykh faktorakh razvitiia zarubezhnoi vetvi russkoi literatury s 20-go po 40-i god" ["On Some Factors in the Development of the Foreign Branch of Russian Literature from the 20th to the 40th Year"]. *Odna ili dve russkie literatury? Mezhdunarodnyi simpozium, sozvannyi fakul'tetom slovesnosti Zhenevskogo universiteta i Shveitsarskoi akademiei slavistiki (Zheneva, 13–15 aprelia 1978)* [*One or Two Russian Literatures? International Symposium Convened by the Faculty of Letters of the University of Geneva and the Swiss Academy of Slavic Studies (Geneva, 13–15 April 1978)*]. Lausanne, L'Age d'Homme Publ., 1981, pp. 91–102. (In Russ.)

2 Korostelev, O.A. "Georgii Adamovich v gazete Miliukova 'Poslednie novosti'." ["Georgii Adamovich in Miliukov's Newspaper 'Latest News'."]. Adamovich, G.V. *Sobranie sochinenii. Literaturnye zametki* [*Collected Works. Literary Notes*], book 1: "Poslednie novosti" 1928–1931 ["Last News" 1928–1931], ed. by O.A. Korostelev. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2002, pp. 5–26. (In Russ.)

3 Korostelev, O.A. "'Parizhskaia nota' i protivostoianie molodezhnykh poeticheskikh shkol russkoi literaturnoi emigratsii" ["'Paris Note' and Opposition of Youth Poetic Schools of Russian Literary Emigration"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 22, 2008, pp. 3–51. (In Russ.)

4 Korostelev, O.A. "Pafos svobody: literaturnaia kritika russkoi emigratsii za polveka (1920–1970)" ["Pathos of Freedom: Literary Criticism of Russian Abroad for Fifty Years (1920–1970)"]. *Kritika russkogo zarubezh'ia: v 2 ch.* [*Criticism of Russian Abroad: in 2 parts*], part 1. Moscow, Olimp Publ., AST Publ., 2002, pp. 3–35. (In Russ.)

5 Korostelev, O.A. "Pervaia antologiia emigrantskoi poezii 'Iakor'' v perepiske i otzyvakh sovremennikov" ["First Anthology of Emigré Poetry 'Anchor' in Correspondence and Contemporary Reviews"]. *Zarubezhnaia Rossiia. 1917–1939* [*Foreign Russia. 1917–1939*], book 2. St. Petersburg, Institute of the History of the Russian Academy of Sciences Publ., Liki Rossii Publ., 2003, pp. 292–300. (In Russ.)

6 Livak, L.K. "Kriticheskoe khoziaistvo Khodasevicha" ["Critical Heritage of Khodasevich"]. *Diaspora: novye materialy* [*Diaspora: New Materials*], issue 4. St. Petersburg, Feniks Publ., 2002, pp. 391–456. (In Russ.)

7 Malevich, O. "Tri zhizni i tri liubvi Marka Slonima" ["Three Lives and Three Loves of Mark Slonim"]. *Evrei v kul'ture russkogo zarubezh'ia: Stat'i, publikatsii, memuary i esse* [*Jews in the Culture of Russian Abroad: Articles, Publications, Memoirs and Essays*], comp. by M. Parkhomovskii, vol. 3. Ierusalim, M. Parkhomovskii Publ., 1994, pp. 73–100. (In Russ.)

8 Petrova, T.G. "Obsuzhdenie prirody literaturnoi kritiki v emigrantskoi presse" ["Discussion of the Nature of Literary Criticism in the Emigrant Press"]. *Russkoe zarubezh'e: Istoriia i sovremennost': sbornik statei* [*Russian Abroad: History and Modernity: Collection of Articles*], issue 3, ed.-comp. by Iu.V. Mukhachev and T.G. Petrova. Moscow, ISISS RAS Publ., 2014, pp. 128–133. (In Russ.)

9 Protopopova, A.V., and I.A. Protopopov. "Diskussiia o russkoi emigrantskoi literature v zhurnale 'Mech' i vokrug nego" ["Discussion on Russian Émigré Literature in the 'Mech' Journal and Around It"]. *Studia litterarum*, vol. 8, no. 4, 2023, pp. 222–249. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-4-222-249 (In Russ.)

10 Fediakin, S.R. "Posleslovie k 'parizhskoi note'." ["An Afterword to the 'Paris Note'."]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 22, 2008, pp. 112–122. (In Russ.)

11 Fediakin, S.R. "'Rozanovskoe nasledie' i iavlenie 'parizhskoi noty'." ["'Rozanov Heritage' and 'Paris Note' as a Phenomenon"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 22, 2008, pp. 51–111. (In Russ.)

12 Khazan, V.I. "Iz nabliudenii nad emigrantskoi poetikoi" ["Some Observations on Emigration Poetics"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 22, 2008, pp. 123–146. (In Russ.)

13 Chagin, A.I. "Zaveshchannaia tselostnost" ["Testamentary Integrity"]. *Russkoe zarubezh'e: Istoriia i sovremennost': sbornik statei* [*Russian Abroad: History and Modernity: Collection of Articles*], issue 2, ed. by Iu.V. Mukhachev and T.G. Petrova. Moscow, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences Publ., 2013, pp. 137–157. (In Russ.)

14 Chagin, A.I. *Puti i litsa: o russkoi literature XX veka* [*Ways and Faces: On Russian Literature of the 20th Century*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2008. 600 p. (In Russ.)

15 Chelyshev, E.P. "Vetv' na obshchem stvole. O literaturnom nasledii rossiiskoi emigratsii" ["Branch on a Common Trunk. On the Literary Heritage of Russian Emigration"]. *Prostranstvo i vremia*, no. 1 (3), 2011, pp. 107–114. (In Russ.)

16 Etkind, E. "Russkaia poeziia XX veka kak edinyi protsess" ["Russian Poetry of the 20th Century as a Single Process"]. *Odna ili dve russkie literatury? Mezhdunarodnyi simpozium, sozvannyi fakul'tetom slovesnosti Zhenevskogo universiteta i Shveitsarskoi akademiei slavistiki (Zheneva, 13–15 aprelia 1978)* [*One or Two Russian Literatures? International Symposium Convened by the Faculty of Letters of the University of Geneva and the Swiss Academy of Slavic Studies (Geneva, 13–15 April 1978)*]. Lausanne, L'Age d'Homme Publ., 1981. pp. 9–30. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/NFIOIJ
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

РАССКАЗ Б.К. ЗАЙЦЕВА «МАША»: КОМПОЗИЦИЯ ТЕКСТА И ИДЕЯ ОБУСТРОЕННОСТИ УСАДЕБНОЙ ЖИЗНИ

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 22 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 29 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-308-327

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00051: «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала»), https://rscf.ru/project/22-18-00051/

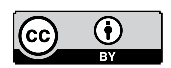
Аннотация: В статье осмысляется структура рассказа Б.К. Зайцева «Маша» (1915) как параллельное развитие и нелинейное сопоставление двух сюжетных линий, посвященных историям любви дворянки Лизы и ее ровесницы — крестьянской девушки Маши. Объясняется выбор названия рассказа, сделанный писателем (по имени крестьянской героини, что маркирует семиотические сдвиги в «усадебной культуре» Серебряного века). Подробно рассматривается дихотомия порядка/беспорядка, во многом организующая художественный мир произведения. Исследуются способы репрезентации «усадебного топоса» и анализируется социокультурная связь героинь с усадьбой. Характеризуются также сами описываемые в рассказе усадьбы Кочки и Радищево как две разновидности «усадебного топоса» в русской литературе рубежа XIX–XX вв. Прослеживается типологическое сходство Лизы Андреевой в рассказе Зайцева «Маша» с Лизой Калитиной в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» (1858); указывается на рецепцию Зайцевым характерологических принципов Тургенева в двойственном изображении героинь. Выявляются и классифицируются детали усадебной повседневности в рассказе Зайцева; освещается сложное, неоднозначное отношение автора к персонажам, ведущим замкнутое усадебное существование.

Ключевые слова: Б.К. Зайцев, «усадебный топос», композиция, сюжетные линии, дихотомия порядка и беспорядка, И.С. Тургенев, рецепция, женские персонажи.

Информация об авторе: Валерия Геннадьевна Андреева — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4558-3153

E-mail: lanfra87@mail.ru

Для цитирования: *Андреева В.Г.* Рассказ Б.К. Зайцева «Маша»: композиция текста и идея обустроенности усадебной жизни // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 308–327. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-308-327



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

"MASHA," A STORY BY B.K. ZAITSEV: COMPOSITION AND IDEA OF ORDER OF ESTATE LIFE

© 2024. Valeria G. Andreeva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 22, 2024
Approved after reviewing: March 29, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: This work was carried out at IWL RAS with financial support from the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00051 (https://rscf.ru/project/22-18-00051/).

Abstract: The article comprehends the structure of the story by B.K. Zaitsev's "Masha" (1915) as a parallel development and non-linear comparison of two storylines dedicated to the love stories of the noblewoman Lisa and her peer, the peasant girl Masha. The author of this article explained the writer's choice of the story's title (after the name of the peasant heroine, which marks the semiotic shifts in the "estate culture" of the Silver Age). The article examines in detail the dichotomy of order / disorder, which substantially organizes the artistic world of the work. The research explores the ways of representing the "estate topos" and analyses the sociocultural connection of the heroines with the estate. The Kochki and Radishchevo estates described in the story are also characterized as two varieties of "estate topos" in Russian literature at the turn of the 19th–20th centuries. There is a typological similarity between Liza Andreeva in Zaitsev's story "Masha" and Liza Kalitina in the novel by I.S. Turgenev, *Home of the Gentry* (1858). It indicates Zaitsev's reception of Turgenev's characterological principles in the dual portrayal of the heroines. The article identifies and classifies the details of everyday estate life in Zaitsev's story and highlights the author's complex, ambiguous attitude towards characters leading a secluded estate existence.

Keywords: B.K. Zaitsev, "estate topos," composition, plot lines, dichotomy of order and disorder, I.S. Turgenev, reception, female characters.

Information about the author: Valeria G. Andreeva, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4558-3153

E-mail: lanfra87@mail.ru

For citation: Andreeva, V.G. "'Masha,' a Story by B.K. Zaitsev: Composition and Idea of Order of Estate Life." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 308–327. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-308-327

Рассказ Б.К. Зайцева «Маша» был впервые опубликован в пятом выпуске сборника «Слово» за 1915 г. (в собрании сочинений Зайцева дата выхода сборника указана ошибочно [14, с. 512]). В этом же выпуске «Слова» был опубликован рассказ И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско», впоследствии ставший гораздо более известным, чем рассказ Зайцева «Маша». Между тем последний, по нашему мнению, до сих пор является недооцененным критиками и исследователями. Останавливаясь на женских образах Зайцева, его стиле и манере, на общей проблематике раннего творчества писателя, ученые не обращаются специально к данному произведению: рассказ «Маша», как правило, мельком упоминается в главах о первом периоде творчества писателя.

Тот факт, что рассказ не был по достоинству оценен современной Зайцеву критикой, подтверждается расплывчатым замечанием о «Маше» Ю.И. Айхенвальда, который счел, что в этом произведении писатель несколько изменил своей прекрасной манере таинственной недоговоренности: «Психологически-музыкальный, осторожный в своих словесных прикосновениях, Борис Зайцев скорее недоговорит, чем скажет лишнее. Впрочем, есть у него и исключения из этого прекрасного правила: так, в конце рассказа “Маша” молодой женщине Лизе, чья не удалась жизнь, любовь и замужество, не следовало бы в повествовании об этой неудаче идти дальше желанно-неопределенных, читательской догадке простор оставляющих слов: “нам с Александром Иванычем не удалось… не вышла наша жизнь”» [13, с. 507].

Фактологически воспринимаемые истории любви двух центральных героинь рассказа не раскрывают его глубинной сути. В данной статье мы по-

стараемся показать, что проблематика и истинная сущность произведения Зайцева становятся понятны лишь в процессе осмысления художественных параллелей, выстроенных автором, а также уяснения композиции рассказа и значения представленных в нем вариаций «усадебного топоса». В задачи нашей работы входит доказательство многогранности произведения Зайцева, аналитическое осмысление неоднозначных взглядов писателя в этот период на русскую усадебную жизнь, выявление литературных аллюзий.

В рассказе под названием «Маша» не одна, а две главные героини — крестьянская девочка, а потом девушка и женщина Маша и ее ровесница дворянская дочь Лиза. Обе героини Зайцева переживают трепетные и ключевые в своей жизни истории любви, обе, после обрушившегося на них счастья, остаются в итоге на его руинах. Однако было бы ошибкой считать «Машу» только повествованием о чувствах двух героинь — на самом деле это еще и рассказ о русской дореволюционной жизни в целом, о ее сложностях, о силе и слабости крестьянства и дворянства, между которыми и в первое десятилетие XX в., как показывает Зайцев, существовала непреодолимая стена, об уходящей в прошлое эпохе русских традиционных усадеб.

В основе построения рассказа Зайцева находятся во многом внешние сцепления фактов и событий, внутреннюю связь которых и должен уловить читатель. Перед реципиентом неизменно встает вопрос о том, почему рассказ называется «Маша», а, например, не «Лиза» или «Лиза и Маша», — на первый взгляд, кажется странным, что Зайцев дает своему произведению название в честь героини-крестьянки, а не утонченной и воспитанной в усадебном мире Лизы. В данном случае читателю-филологу неизменно приходит на память (по контрасту) рассказ «Маша» А.Н. Толстого, вышедший в 1916 г. под названием «В июле», позднее публиковавшийся под названием «На усадьбе», а в 1928 г. изданный под заглавием «Маша». В рассказе Толстого именно Маша является главной героиней — она племянница хозяина усадьбы (или дачи), молодая девушка, ей уделяется все внимание автора, в нее влюбляется пленный чех Ян Бочар (примечательно, кстати, что есть в рассказе Толстого и горничная Лиза, которая только дважды упоминается). У Зайцева все не так: сцепления и взаимные отражения требуют пояснений. В.И. Тюпа справедливо отметил, что «обычно заглавие произведения, будучи элементом его композиции, служит своеобразным авторским ключом к его художественному миру» [11, с. 381]. Разгадку, этот авторский

ключ, объясняющий не превосходство Маши над Лизой, но наличие у нее того, что у Лизы оказывается «минус-приемом», необходимо искать в сравнении девушек, условий и обстоятельств, их сформировавших, в их поведенческих характеристиках.

Рассказ начинается не с упоминания дворянской семьи, которая позднее будет в центре повествования, но с фигуры и семьи крестьянина Льва Головина. Автор несколько снисходительно и иронично относится к самому Льву, его поведению и образу существования, однако подчеркивает несомненную любовь героя к жизни, ее истинным ценностям (не случайно он — Лев): «И наконец оказался у себя в деревне; здесь он занялся хлебопашеством и деторождением. К сорока пяти годам обзавелся порядочной семьей, которая росла неудержимо» [14, с. 128].

Дочь этого чадолюбивого человека и его красавицы жены — Маша — и становится одной из главных героинь рассказа. Владельцев имения Зайцев представляет *во вторую очередь*, отталкиваясь от уже данного описания семьи Льва Головина и используя в качестве связующего элемента упоминание о рождении Маши и Лизы в один день и о неизменной не только географической, но хозяйственной, экономической и политической близости села и усадьбы.

Зайцев не упускает случая, чтобы на протяжении рассказа не показать веками сложившуюся и нерушимую до самой революции связь владельцев имений и живущих рядом, нередко на их землях, крестьян. Деревенский мир располагался совсем недалеко от усадьбы, он с ней непосредственно соприкасался и граничил. И если для хозяев имения деревня символизировала трудовые будни народа, необходимые для производства работ, но не отвлекавшие господ от их барского ритма жизни, а также нечистоту, низкий уровень культуры, грубость, почти полную необразованность (Варвара Михайловна запрещает дочери идти в деревню, опасаясь, что та услышит там грубые выражения или попробует черного хлеба), то для крестьян усадьба и ее владельцы являлись непререкаемым образцом, носителями знаний и мудрости, благодетелями, без приказаний которых, организующих жизнь и быт всего деревенского населения, казалось, наступит полный хаос (оборотной стороной такого отношения позднее стала ненависть к дворянам как угнетателям и поработителям, реализовавшаяся в революциях 1917 г.). М.В. Скороходов справедливо отметил, что в прозе ряда писателей начала

XX в., в том числе у Зайцева, «дворянский помещичий быт неотделим от жизни деревни, которая срастается с усадебной жизнью, в том числе в процессе общения дворян с крестьянами, совместного выполнения определенных сельскохозяйственных работ» [10, с. 174].

В отличие от взрослых людей обоих «миров» — крестьянского и дворянского — детей притягивало все новое, запретное и неизведанное: так, Лизе очень хочется в деревню, а Маше, наоборот, интересен господский дом.

Хозяина имения, Николая Степановича Андреева, повествователь представляет с не меньшей долей иронии, чем Головина. Однако по отношению к крестьянам эта ирония вызвана, как правило, неграмотностью, ограниченностью мужиков. Николай же Степанович значительно проигрывает Головину в других качествах: искренности, естественности — вся барская жизнь подчинена сложной и закоснелой системе условностей и абстрактных идей: «Теперь, уже в отставке, он ходил в генеральской форме, носил очки и считал, что самое важное на свете — аккуратность. Эту идею он проводил в разговорах, и в жизни» [14, с. 128].

В художественном мире рассказа значимо, что супруга Льва Головина описана как *красивая* женщина, а супруга Николая Степановича Андреева — как дама *основательная*, которая вполне *подходила* своему мужу: основой сходства последних является любовь к установленному порядку.

Истоки этой склонности, как можно предположить, — в военном прошлом Андреева, однако и тут автор заставляет читателя задуматься: Лев Головин, в юности состоявший солдатом в гвардии, не становится любителем порядка и дисциплины — эти черты проявляются исключительно у старого барства, у хозяев усадьбы. И все бы хорошо, если б аккуратность и дисциплинированность имели у Андреевых меру и не отражались негативно на всем ярком и живом, молодом и цветущем — разумеется, и на их дочери.

Символично, что, прежде чем узнать что-либо о Лизе, читатель видит каменный барский дом, главный в имении: «Дом этот хмурый; он похож на казарму, да, верно, и выстроен в николаевские времена. Окна меленькие, стены толсты...» [14, с. 128].

Ключевой в описании дома является оппозиция, иллюстрирующая степень счастья и роскоши жизни обитателей: «жили более чем зажиточно» — но это «как-то не радует» [14, с. 128]. Несмотря на то что замечание

о радости относится к балкону, оно расширяется на описание всей атмосферы усадьбы.

Следуя далее параллели представления семей Головиных и Андреевых, писатель показывает друг за другом Лизу и Машу, подчеркивая в первой слабость, тихий нрав и послушание, во второй — крепость, природную притягательность и силу. Образ Маши полнокровен и целостен, лишен двойственности и внутренних противоречий: Зайцев отмечает, как в этой девочке, а потом девушке пробуждаются жизненные силы, большая любовь. Именно такой, не ущербной и зажатой, не обделенной чувствами и сдерживаемой предписаниями, и должна быть, по мнению писателя, женщина в общении с любимым человеком. Лиза же с детства привыкает повиноваться, сдерживать себя. Зайцев иллюстрирует две стороны ее натуры, сформированные в процессе жизни в усадьбе: Лиза с легкостью овладевает грамотой; как барский ребенок, она многое видит, наделена интуицией и чувством прекрасного; в ней рано просыпается религиозность, однако все ее лучшие качества сдерживаются основательностью и законопослушностью, унаследованными от родителей, необходимостью действовать по предписаниям.

При общей положительной оценке усадебного быта Зайцев показывает, что жизнь дворян Андреевых лишена настоящих радостей. Усадебный распорядок соразмерен потребностям людей и удобен, привычен и комфортен — большего хозяевам и не требуется: «Все сложилось в этой жизни давно, и давно застыло. Допускались действия только привычные, и все, что нарушало их, казалось почти обидным» [14, с. 135].

Далее писатель приводит знаковые примеры, которые поражают читателя и позволяют понять, что построение комфортной жизни в имении требует не просто усилий людей, но принуждения и эксплуатации, в которых не учитываются желания и предпочтения других — уже не крепостных крестьян, но людей, оказавшихся в зависимости от Андреевых: «Например, гостям иногда следовало приезжать, но не чаще заведенного обыкновения. <…> Анне Сергеевне также надлежало приходить иногда из Лыскова, — лучше всего, по воскресеньям, к обеду, и оставаться на весь вечер. Пока не темно, она гуляла с Варварой Михайловной *по хозяйству*, около разных скотных дворов, молотильных сараев, амбаров. Вечером вязала. Или скромно читала, с покорностью, какую книгу ни дадут» [14, с. 135].

Н.Л. Вершинин пишет о «неоднозначности идеи порядка, о невозможности ее идентификации по внешним признакам, вступающим в сложные бытийные отношения с началами душевного благообразия» [3, с. 117]. В рассказе Зайцева «Маша» мы сталкиваемся с ситуацией, когда идея порядка становится губительной для живого и настоящего, для душевных движений. Маша испытывает на себе это влияние в усадьбе Андреевых, однако ее деятельной натуре идеи господ не страшны в плане возможных внутренних изменений, происходит лишь внешнее притирание, приспособление ее к жизни в барском доме: «Конечно, сочетать свои действия с высшими идеями целесообразности, которыми проникались господа, было не так легко. Кухня помещалась внизу. Если за обедом, в промежуток между блюдами, Машу вызывали наверх, то нельзя было *просто* прийти. Следовало захватить что-нибудь с собой, экономя движения. Также из столовой невозможно *просто уйти*. Полагалось вечно быть в курсе того, что господа отъели, какую посуду — важнейшие, священные предметы! — можно унести, а какую нельзя» [14, с. 134].

Обратим внимание на *авторскую* ироническую вставку «важнейшие, священные предметы!», которая сразу же заметна в общем повествовании: Зайцев не одобряет форм жизни в имении Андреевых; по мнению писателя, главными ошибками и бедами Николая Степановича и Варвары Михайловны являются эгоизм и неспособность к пониманию других людей, отсутствие гибкости.

Зайцев показывает, как хозяин имения подчиняется стремлению упорядочить все окружающее, привести в максимально аккуратный вид. Причем приказы Николая Степановича воспринимаются заискивающим управляющим беспрекословно и вызывают лишь редкие возражения у тех, кто способен сопротивляться «порядку»: Андрея Пермякова, батюшки и Коссовича. По наблюдению Н.Л. Вершининой, идея порядка неоднозначна. Зайцев параллельно с «нездоровым» соблюдением норм в личной жизни героев показывает те сферы усадебного быта, где склонность Андреева и его супруги к порядку дают положительные результаты.

К примеру, Лев Головин по крестьянской «глупости» никогда бы не отдал Машу в школу, если бы не разъяснения и призывы к правильному поведению со стороны Николая Степановича: «Это просто значит — ты манкируешь земскими учреждениями. <...> Ты сам... платишь налоги? Ста-

ло быть, обязан отдать дочь в школу, на устройство которой... ну, пошли и твои денежки» [14, с. 130].

Николай Степанович ответственно, хотя отчасти от скуки, принимает участие в экзаменовке детей, Варвара Михайловна воспитывает девушек, допускаемых в дом, и тщательно следит за их нравственностью.

Аккуратность и организованность Андреевых являются качествами, необходимыми для соблюдения порядка в устроении и поддержании жизни в усадьбе. Наличие дома и сада, хозяйственных построек, целой череды работ, строго вписанных в календарный год в связи с погодными условиями и необходимостью сбора максимального урожая, заставляют хозяев имения быть бдительными и расторопными с приказаниями и контролем за их исполнением. Кроме того, Зайцев показывает, что усадебная жизнь тесно связана с конкуренцией и преемственностью. Несмотря на меньший масштаб своих усадьбы и состояния, Николай Степанович не хочет внешне ни в чем уступать соседу Коссовичу. Когда Андреев садится в мягкую, покойную коляску Коссовича, он ощущает зависть и легкое неудовольствие. Идея усадебной преемственности в рассказе выражена не в развитии (думах Андреева о дочери и внуках или возведении новых построек для будущих поколений), но сугубо в сохранении вверенного ему судьбой имения и его частей. Одним из ярких примеров является желание барина «подштопать» старые липы, т. е. залатать в них дупла. Андрей Пермяков отказывается верить приказчику, передавшему распоряжение Андреева, и идет к хозяину сам. Однако Пермяков смолкает, как только слышит из уст Андреева слово *беспорядок* (понимая, что сопротивляться бесполезно):

> — Да... ведь тебе Федотыч говорил?
>
> — Говорил.
>
> — Ну?
>
> — Чего ж их зашивать? Пускай дупла и будут.
>
> — Нет, уж нет, я сказал, чтобы зашить... это *беспорядок*.
>
> Пермяков сумрачно ответил:
>
> — Хорошо, зашью (курсив мой. — *В.А.*) [14, с. 140].

Важной особенностью усадебной жизни является связь понятий *порядка* и *беспорядка* с понятием *праздности* — «еще одной, не до конца осмыс-

ленной составляющей усадебного быта» [3, с. 117]. В семье и доме Николая Степановича преобладает обстановка праздности, отсутствия движения и развития, которые подменяются «идеями» и «аккуратностью». Андреев и его супруга ведут жизнь закосневших обитателей усадьбы, занятых удовлетворением пожеланий и прихотей, исполнением тех ежедневных обязательств, которые поддерживают их быт, — такая ситуация была во многих провинциальных усадьбах средней руки: «Провинциальную скуку отчасти компенсировали долгие и обильные трапезы, прием гостей, длительные собеседования со старостой деревни, разбор конфликтов между слугами» [6, с. 81].

В рассказе показано, что в случае каких-либо спорных и сомнительных событий, требующих помощи и вмешательства со стороны, к решению крестьянских проблем привлекаются господа. Разумеется, этот факт иллюстрирует несамостоятельность людей из народа. Ко времени написания Зайцевым рассказа в деревнях так и не появились в нужном количестве врачи и медицинские пункты. Когда истеричная жена Пермякова устраивает скандалы, к Варваре Михайловне обращаются как к врачу; позднее барыня принимает весьма специфические меры по отношению к Пелагее: не имея формальных прав для изгнания жены Пермякова из деревни, она тем не менее ведет себя по-хозяйски, будто ее воля — закон, как во времена крепостного права: «И со свойственной ей категоричностью, Варвара Михайловна потребовала, чтобы Пелагея тотчас уезжала...» [14, с. 158].

Наиболее пагубное воздействие принятая в имении склонность к порядку оказывает на Лизу, в которой искореняются живые и страстные начала. Зайцев, по всей видимости, намеренно называет свою героиню Лизой — перед нами явная аллюзия на роман «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева, особенно если учесть сходство характеров и убеждений обеих героинь. Как и тургеневская Лиза, героиня Зайцева тиха и спокойна, глубоко религиозна. В.Г. Щукин отметил, что Лиза у Тургенева «была не по летам серьезной девушкой: на протяжении всего романа она ни разу не смеется <...> на редкость честна и убеждена в том, что человек не живет на земле для собственного удовольствия, ибо жизнь есть исполнение нелегкого и возвышенного долга. И наконец, она просто тихая — и в переносном, и в буквальном смысле слова» [12, с. 54].

В литературоведении представлены два различных (но, по нашему мнению, взаимодополняющих) взгляда на Лизу Калитину. Ряд ученых

считают ее глубоко и по-народному религиозной. Так, Ю.В. Лебедев подчеркивает, что «ее воспитывала нянюшка, простая русская крестьянка. Книгами ее детства были жития святых. Лизу покоряла самоотверженность отшельников, святых угодников и мучениц, их готовность пострадать и даже умереть за правду. Лиза религиозна в духе народных верований…» [7, с. 257].

Щукин объясняет, что на Лизу влияла не только традиционная православная религиозность русского народа, но и «уважение к человеческому достоинству, внутренней независимости и праве на личную, в том числе интимную жизнь <…> все то, что было порождено духом западноевропейского индивидуализма, присущим также русской дворянской культуре: <…> любит-то она *желтофиоли*, т. е. желтые анютины глазки, что растут на клумбе перед ее домом, в усадебном саду, который устроили когда-то не для того, чтобы славить Бога, и не для спасения грешной души, а просто ради красоты, приятного времяпрепровождения и прочих земных удовольствий» [12, с. 64–65].

По нашему мнению, Зайцев как тонкий, чуткий писатель и критик, создавший в том числе замечательную книгу «Жизнь Тургенева» (1932), не мог не видеть обеих сторон образа тургеневской Лизы — их он передал своей героине. Наряду с художественными аллюзиями и реминисценциями, Зайцев освоил присущее Тургеневу стилистическое единство масштабных обобщений и лиризма: «Творческая манера Зайцева определяется неповторимым соединением лиризма и эпичности. Его способ художественного постижения мира — обновленный, синтетический реализм, вобравший в себя элементы модернизма (импрессионистическая манера письма, лирико-ассоциативный поток, медитативное начало, эмотивность и др.). Сам писатель считал себя продолжателем «тургеневско-чеховской линии» в литературе» [8, с. 52].

Как и Лиза Калитина, Лиза Андреева в юности была очень религиозна, причем дома в моменты настоящего душевного равновесия в своей бывшей детской ей приходят ночные видения — Лиза рассказывает Маше о явлении Богородицы. В то же время Лиза у Зайцева не лишена стремления к наслаждениям, роскоши, «земным удовольствиям». Ярким подтверждением этого является замечание Лизы, сделанное во время прогулки с Коссовичем по старому парку в усадьбе. Лизе мало природной красоты осени, за

внешней ухоженностью старого парка ей видятся совсем другие масштабы и красоты: «...мне бы хотелось, чтоб в аллеях стояли старинные статуи, чтобы газоны были выстрижены, фонтаны шумели <...> хорошо бы, если б лебеди плавали в этих бассейнах, и рыбки сбегались на колокольчик» [14, с. 150].

Не случайно юная Лиза спрашивает Коссовича о Версале: сквозь облик парка в собственном имении ей грезится один из величайших дворцово-парковых ансамблей Европы.

Однако всем романтическим мечтам Лизы, ее чаяниям и даже ее искренней религиозности не выдержать напора упорядочивания — Лиза душит в себе появляющиеся мечты, молчит о видениях, опасаясь нотаций и выговоров родителей. Усадебный быт по давно заведенному плану не приемлет, как показывает Зайцев, выхода героини в большой мир, ее самостоятельности, смелого преодоления препятствий.

В рассказе глубоко символичным является то, что обе истории любви (Маши и Лизы) вспыхивают и разгораются в усадьбах. «В ходе размышления о связи с родной землей, с усадьбой рождается у читателя мысль о предназначении женщины» [1, с. 111].

Зайцев показывает читателям, что без настоящей любви жизнь женщины ущербна, неполноценна, вместе с тем писатель на множестве примеров иллюстрирует, что долгое счастье может быть лишь семейным.

Роман Маши и Пермякова разворачивается на фоне трудовых будней, постоянной летней занятости крестьян. Зайцев описывает Машу и Андрея Пермякова постоянно находящимися в движении, в делах. Развитию романа между ними способствует и то, что первая начинает работать в уединенной молочной избе, на сепараторе; при этом писатель позволяет нам заглянуть в самые дальние уголки усадьбы: «Молочная, как нередко бывает в усадьбах, помещалась на отлете, в отдельной небольшой избе; в темноватых сенях — маслобойка, а в комнате дальше — небольшая машинка, привинченная к столу; здесь отделяют сливки от молока, и тонкими струйками бежит из этой воронки в одну сторону снятое молоко, в другую — сливки» [14, с. 142].

Зайцев детально описывает все пространство усадьбы Андреевых. Он не приукрашивает деревенскую реальность и сложности усадебного быта, условия труда работников, однако для Маши очень важно то, что, несмотря на непростую работу, она действует в молочной одна, *без наблюдения*

и контроля. Как мы уже отметили выше, контроль Варвары Михайловны не оказывает на Машу такого сильного и решительного влияния, как на Лизу, однако и деревенской девушке спокойнее без тяжелого взгляда хозяйки. Далее Зайцев поэтично описывает пору сближения героев — покос. Наследуя традиции Толстого в изображении трудящегося народа (вспомним Ивана Парменова и его жену в «Анне Карениной»; Тараса и Федосью в «Воскресении»), Зайцев показывает, во-первых, объединяющую народ силу труда, во-вторых, поэзию косьбы и заготовки сена, в-третьих, неизменную направленность этого труда на обеспечение жизни господ в усадьбе. При внимательном чтении становится ясно, что именно по воле хозяев всех в усадьбе поднимают на работу, что все собираемое сено доставляется именно в усадебные хранилища: «Растут копны; возы со свежим сеном, горячие и душистые, тянутся в усадьбу…» [14, с. 143].

Поэтично и просто показано сближение героев; важно, что, уходя к Пермякову, который в поле сторожит клевер, Маша *оставляет усадьбу позади*. Эта деталь обладает двойной символикой. С одной стороны, писатель показывает, что запретная связь Маши с женатым Пермяковым начинается не в усадьбе, а за ее пределами — таким образом, усадебный мир остается связанным с мотивом чистоты: не случайно О.А. Богданова уделяет большое внимание анализу «мотива усадьбы как рая до грехопадения (чистая юность в контрасте с небезупречной зрелостью), рая, в который нет и не может быть возврата, но который светит как эталон должного бытия, как родина всего лучшего в человеческой душе…» [2, с. 111].

С другой стороны, писатель показывает, что любви Пермякова и Маши тесно в усадьбе Кочки, что для такого чувства необходим иной, *вселенский масштаб*, что им не найти места в усадьбе (тем более в такой, где аккуратность и хозяйственность заглушают проявления жизни): «Но рассуждать было уже поздно, и нельзя было сопротивляться силе, наполнявшей ее, быть может, из этой же летней ночи, из ароматов скошенного сена, из дневного жара, из звезд и солнц Вселенной: той силе, что называется любовью» [14, с. 144].

В неспособности и нежелании Маши сопротивляться любви, которая влечет ее к Пермякову, писатель не видит слабости: именно этим героям в художественном мире рассказа дано показать читателю настоящее чувство, над которым не властны условности.

Взаимная любовь преображает Машу и Пермякова: Маша отдает этой любви всю свою глубокую нетронутую натуру, Пермяков, не склонный к чувствительности, относится к Маше с суровой и сдержанной лаской. Читатель знает, что роман героев «запретный», что у Пермякова есть жена (пусть и постылая) и дети, однако вслед за писателем оправдывает героев. Драматический финал — не чувств героев, но их романа — обусловлен крестьянской тягой к земле: получающий землю Пермяков уезжает, покидая свою любовь. Зайцев показывает, что искреннее сильное чувство не могло переродиться и угаснуть, что разлучают людей обстоятельства и годами закладываемая в крестьянское сознание ошибка — убежденность в том, что высшей ценностью являются не люди и взаимоотношения с ними, а кусок собственной земли. В погоне за мнимым счастьем Пермяков теряет настоящее, подаренное ему жизнью. Писатель делает акцент на стереотипном мнении людей из народа, на сложившемся в сознании крестьянства «порядке»: «...он был уверен, что без Маши скоро начнет скучать. Но по всем его понятиям, и по понятиям окружающих безумием было бы остаться здесь. Пятьдесят десятин! Все в усадьбе уже завидовали ему, и считали, что в жизненной лотерее он вытянул удивительный нумер» [14, с. 166].

Роман Лизы и Коссовича отличается от истории любви Маши и Пермякова: у этих образованных и богатых молодых людей было все, чтобы устроить свою жизнь и совместное счастье, однако после романтического периода влюбленности, когда Лиза была счастлива исключительно собственными ощущениями, начинается взаимное охлаждение. Зайцев подводит нас к мысли о том, что неспособность Лизы и Коссовича выстроить нормальные семейные взаимоотношения связана с ограничениями, которые были применяемы к Лизе в процессе воспитания в усадьбе и которые постепенно вытеснили из ее души все яркое и трепетное.

Уже в первый приезд Коссовича в дом Андреевых становится ясно, что это деловой человек, активный и целеустремленный, — исключение среди владельцев усадеб в начале XX в. П. Рузвельт с иронией отметила, что «благоразумные помещики, за исключением одного разве Константина Левина, практически не встречаются в русской литературе»: «Лишь отдельные литературные герои, имевшие возможность познакомиться с другими системами ведения хозяйства во время заграничных путешествий или по долгу службы, пытаются сколь-нибудь существенным образом изменить

заведенный порядок. <…> Впрочем, рациональные принципы ведения хозяйства часто уступали соображениям иного рода: желанию утвердить или поддержать свое положение в обществе, подражая европейским <…> обычаям» [9, с. 347–348].

Собственно, первый визит Коссовича к Андреевым связан с его решением учредить союз местных сельских хозяев для эксплуатации садов. Богатый решительный сосед предлагает Николаю Степановичу не поддаваться на уловки съемщиков, продавать яблоки самим в Москве и выручать вдвое большую цену. Чуть позднее в рассказе мы узнаем, что Радищево — это не наследственное, а недавно приобретенное Коссовичем имение, в котором он заводит много новшеств, при этом сохраняя лучшие из прежних порядков.

Все в купленной Коссовичем усадьбе отличается добротностью и роскошным убранством. Зайцев намеренно включает в рассказ мотив потери усадьбы прежними владельцами: времена, когда в усадьбах можно было оставаться бездеятельными, жить обособленно, уходят. Для обеспечения роскошной жизни нужно работать и самим думать о прибыльности хозяйства. В течение недолгой прогулки Лизы и Коссовича по парку читатель успевает понять, что хозяин не просто в курсе всех производимых работ, но сам является главным их организатором. Он показывает Лизе пруд, ухоженный парк, наконец, оранжерею или, как ее называет сам хозяин, теплицу, где «произрастают разные его детища» [14, с. 154]. Хозяйственная жилка Коссовича открывается не только в его способностях к торговле, но и в умении организовать устройство разных объектов, работу людей.

Коссович очаровывает Лизу, она идет замуж по любви, искренне и радостно. Несколько грустит при отъезде из родной усадьбы, однако перед ней усадьба мужа — еще более роскошное Радищево. Сюжетные линии в рассказе движутся параллельно: Лиза выходит замуж, а Маша уезжает в Москву, вот только к этому моменту Маше уже удалось понять, что такое настоящая любовь.

Совместного счастья у Коссовичей не получается: читатель видит, как Лиза все чаще навещает родителей, не рассказывая матери о семейных проблемах. Постепенно Маше становится тяжело в Москве, ее тянет в деревню, на родину: бывшие подруги-ровесницы — барышня и ее помощница — встречаются в усадьбе. Возвращение героинь домой не радостно:

обеим усадьба напоминает о лучшем и прошедшем времени их жизни. Н.Л. Вершинина отметила, что в литературе конца XVIII — начала XIX в. (в творчестве А.Д. Кантемира, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина) «сюжет “возвращения домой” возникает не в своем самостоятельном значении, а лишь затем, чтобы подчеркнуть, что полная внутренняя свобода достижима только в стенах родного дома. Им объявлены усадьбы и весь усадебный мир, где не требуется соблюдать принудительный этикет...» [4, с. 124].

В рассказе Зайцева все наоборот: Кочки становятся тем местом, где принуждение и шаблонное поведение максимально дают о себе знать.

Едва ли можно согласиться с Ю.И. Айхенвальдом в том, что рассказ Лизы о своей неудавшейся семейной жизни в финале избыточен. Героиня должна была все рассказать читателю, чтобы открыть причину охлаждения к ней активного и целеустремленного Коссовича: «Он, Машенька, никого не завел, а просто я чувствую, что ему со мной скучно. Только он этого не говорит. Я и не хочу его стеснять» [14, с. 173].

Привыкшая в родительской усадьбе к предписаниям и послушанию, Лиза своей безынициативностью становится скучна мужу. Аккуратность и основательность, дотошная склонность к порядку недостаточны для построения настоящей семьи, тут необходимы живые человеческие чувства.

В финале рассказа Лиза называет себя верующей; рассматривая памятное ей надгробие в виде мраморного ангела, она вскользь упоминает о конце человеческого пути, замечая, что не боится могил. Несмотря на трепетность Лизы, ее чуткость, писатель предпочитает ей в заглавии рассказа Машу, не задумывающуюся о философских проблемах бытия, живущую по сердцу.

Исследователями замечено, что в прозе Зайцева деревня Кочки объединяет повесть «Авдотья-смерть» с рассказом «Маша»: «Подобный прием призван отразить силу противоречий прошлого и настоящего: исследовательский фокус перемещается на другой социальный слой — герои-интеллигенты уступают место фермерам и крестьянам, позволяя представить трагедию революции <...> с точки зрения человека из народа, лишенного возможности бежать из страны. Иным становится и ракурс изображения: идиллические помещичьи пейзажи сменяются грубыми картинами деревенской жизни...» [5, с. 55].

Не случайно Маша Головина упоминается также в повести «Авдотья-смерть», хоть и вскользь, — автор указывает на ее роман с Пермя-

ковым как на давно прошедшее событие. Здесь на первый план выходит не частная жизнь, а новые социальные обстоятельства: «Крестьяне деревушки Кочки давно забрали барских коров, и с огорченьем сами вынуждены были их отдать в совет» [14, с. 427]. Старый порядок погребен и забыт, как и старые «хозяева жизни»: «Николай Степанович, столь любивший чинность и порядок, так и умер в очках и старой своей форменной тужурке» [14, с. 427].

Итак, с ярким образом крестьянской девушки Маши, заслонившим дворянскую дочь Лизу, писатель связывает надежды на будущее страны: Маша превосходит свою «барышню» в жизненной активности и способности к сильному чувству.

Список литературы

Исследования

1 *Андреева В.Г.* Образ усадьбы и родной земли в повестях и романах А.И. Эртеля // Новый филологический вестник. 2020. № 1 (52). С. 107–119. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00009

2 *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: монография. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1) https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0604-8

3 *Вершинина Н.Л.* Идея порядка в онтологии усадебного быта (на материале русской литературы XIX века) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 116–119.

4 *Вершинина Н.Л.* Функция «порядка» в онтологии усадебного текста XVIII–XIX веков // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2016. № 24. С. 120–134.

5 *Вилесова М.Л., Хатямова М.А.* Антропологическая функция пространства в малой прозе Б.К. Зайцева 1920-х // Сибирский филологический журнал. 2016. № 1. С. 53–62. DOI: 10.17223/18137083/54/6

6 *Коваль А.И.* Художественная вселенная писателя: быт русской литературной усадьбы // Наука, образование и культура. 2018. № 9 (33). С. 78–85.

7 *Лебедев Ю.В.* Православная традиция в русской литературе XIX века. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2010. 428 с.

8 *Любомудров А.М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 272 с.

9 *Рузвельт П.* Жизнь в русской усадьбе: опыт социальной и культурной истории / пер. с англ. Н.А. Вознесенского и А.В. Вознесенского. СПб.: Коло, 2008. 520 с.

10 *Скороходов М.В.* Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX– первой трети XX в.: междисциплинарный подход: монография. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 272 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 4)

11 *Тюпа В.И.* «Доктор Живаго»: композиция и архитектоника // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 380–410.

12 *Щукин В.Г.* Тихий ангел. К истории одного из константных мотивов русской литературы. Статья первая. Происхождение и история топоса // Имагология и компаративистика. 2014. № 1 (1). С. 52–68.

Источники

13 *Айхенвальд Ю.* Борис Зайцев // *Зайцев Б.К.* Собр. соч. / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Т.Ф. Прокопов. М.: Русская книга, 1999. Т. 2. С. 490–509.

14 *Зайцев Б.К.* Собр. соч. / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Т.Ф. Прокопов. М.: Русская книга, 1999. Т. 2. 544 с.

References

1 Andreeva, V.G. “Obraz usad’by i rodnoi zemli v povestiakh i romanakh A.I. Ertelia” [“The Image of the Estate and Home Ground in Stories and Novels by A.I. Ertel”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1 (52), 2020, pp. 107–119. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00009 (In Russ.)

2 Bogdanova, O.A. *Usad’ba i dacha v russkoi literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiia* [*Estate and Dacha in Russian Literature of the 19th–21st Centuries: Topic, Dynamics, Mythology*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 288 p. (Series “Russian Estate in the World Context.” Issue 1) https://www.doi.org/10.22455/978-5-9208-0604-8 (In Russ.)

3 Vershinina, N.L. “Ideia poriadka v ontologii usadebnogo byta (na materiale russkoi literatury XIX veka)” [“The Idea of Order in the Ontology of Estate Life (On the Material of Russian Literature of the 19th Century)”]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, no. 2 (2), 2014, pp. 116–119. (In Russ.)

4 Vershinina, N.L. “Funktsiia ‘poriadka’ v ontologii usadebnogo teksta XVIII–XIX vekov” [“The Function of ‘Order’ in the Ontology of Estate Text of the 18th–19th Centuries”]. *Paradigma: filosofsko-kul’turologicheskii al’manakh* [*Paradigm: Philosophical and Cultural Almanac*], no. 24, 2016, pp. 120–134. (In Russ.)

5 Vilesova, M.L., and M.A. Khatiamova. “Antropologicheskaia funktsiia prostranstva v maloi proze B.K. Zaitseva 1920-kh” [“Anthropological Function of Space in the B.K. Zaitsev’s Short Prose of the 1920s”]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 1, 2016, pp. 53–62. DOI: 10.17223/18137083/54/6 (In Russ.)

6 Koval’, A.I. “Khudozhestvennaia vselennaia pisatelia: byt russkoi literaturnoi usad’by” [“The Artistic Universe of the Writer: The Life of a Russian Literary Estate”]. *Nauka, obrazovanie i kulitura*, no. 9 (33), 2018, pp. 78–85. (In Russ.)

7 Lebedev, Iu.V. *Pravoslavnaia traditsiia v russkoi literature XIX veka* [*Orthodox Tradition in Russian Literature of the 19th Century*]. Kostroma, Kostroma State University named by N.A. Nekrasova Publ., 2010. 428 p. (In Russ.)

8 Liubomudrov, A.M. *Dukhovnyi realizm v literature russkogo zarubezh’ia: B.K. Zaitsev, I.S. Shmelev* [*Spiritual Realism in Russian Literature Abroad: B.K. Zaitsev, I.S. Shmelev*]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003. 272 p. (In Russ.)

9 Ruzvel’t, P. *Zhizn’ v russkoi usad’be: opyt sotsial’noi i kul’turnoi istorii* [*Life in a Russian Estate: Experience of Social and Cultural History*], trans. from English by N.A. Voznesensky and A.V. Voznesensky. St. Petersburg, Kolo Publ., 2008. 520 p. (In Russ.)

10 Skorokhodov, M.V. *Pomeshchich’ia usad’ba v russkoi literature kontsa XIX – pervoi treti XX v.: mezhdistsiplinarnyi podkhod* [*The Landowner’s Estate in Russian Literature of the Late 19th – First Third of the 20th Centuries: An Interdisciplinary Approach*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2020. 272 p. (In Russ.)

11 Tiupa, V.I. "'Doktor Zhivago': kompozitsiia i arkhitektonika" ["'Doctor Zhivago': Composition and Architectonics"]. *Voprosy literatury*, no. 1, 2011, pp. 380–410. (In Russ.)

12 Shchukin, V.G. "Tikhii angel. K istorii odnogo iz konstantnykh motivov russkoi literatury. Stat'ia pervaia. Proiskhozhdenie i istoriia toposa" ["Quiet Angel. On the History of One of the Constant Motifs of Russian Literature. Article One. Origin and History of Topos"]. *Imagologiia i komparativistika*, no. 1 (1), 2014, pp. 52–68. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/NGAGMM
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

УСАДЬБА-САНАТОРИЙ И ГОРОД-САД: «СЧАСТЛИВЫЕ ПРОСТРАНСТВА» В РОМАНЕ Н.А. ОСТРОВСКОГО «КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ»

© 2024 г. Е.Ю. Кнорре
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 22 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 01 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-328-345

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00051: «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала»), https://rscf.ru/project/22-18-00051/

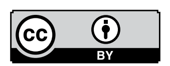
Аннотация: В статье впервые в науке о литературе рассматриваются модификации «усадебного топоса» в знаковом для соцреалистического канона романе Н.А. Островского «Как закалялась сталь» (1932–1934). В первой части произведения усадьба — это «райский» топос, место, отделенное от неказистых рабочих окраин, «убежище гонимых», уединенное «счастливое пространство», по определению Г. Башляра; в то же время усадьба и окружающая ее дикая природа — озеро и лес — место рождения социалистической мечты о будущем счастливом обществе. Во второй части романа выявляется трансформация «усадебного топоса» в советскую эпоху: в бывших владельческих усадьбах организуются «счастливые пространства» коллективной жизни нового общества. В романе Островского обнаружены характерные для усадебной топики советского времени черты «криптоусадебной мифологии». Показана преемственность «счастливого пространства» прежней владельческой усадьбы с феноменом «коллективного рая» советского санатория. В литературе XX в. он становится местом инициации героев как литераторов (выявляется параллель с санаторской утопией в романе Т. Манна «Волшебная гора», 1924). Однако в романе соцреализма санаторий осознается не как уединенный локус субъективного самоопределения, но как часть большого мира объединенных борцов за светлое будущее человечества. В соединение пространств, своего рода «гетеротопию», вводит ослепшего Павла подаренный ему радиоприемник, возвращающий героя в мир как большую стройку, «мировой комбинат».

Ключевые слова: Н.А. Островский, «усадебный топос», топика рая, «город-сад», «криптоусадебная мифология», усадьба-санаторий, «гетеротопия усадьбы», социалистический реализм.

Информация об авторе: Елена Юрьевна Кнорре — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3272-8659

E-mail: Lena12pk@yandex.ru

Для цитирования: *Кнорре Е.Ю.* Усадьба-санаторий и город-сад: «счастливые пространства» в романе Н.А. Островского «Как закалялась сталь» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 328–345. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-328-345



Studia Litterarum, vol. 9, no. 2, 2024

ESTATE-SANATORIUM AND GARDEN CITY: "HAPPY SPACES" IN THE NOVEL *HOW THE STEEL WAS TEMPERED* BY N.A. OSTROVSKY

© 2024. Elena Yu. Knorre
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 22, 2024
Approved after reviewing: April 01, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: The research was carried out at the IWL RAS at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (project no. 22-18-00051: "Estate and Dacha in Russian Literature of the 20th–21st Centuries: The Fate of the National Ideal"), https://rscf.ru/project/22-18-00051/.

Abstract: The article examines modifications of the "estate topos" in the novel by N.A. Ostrovsky, *How the Steel Was Tempered* (1932–1934), which is a landmark for the socialist realist canon.. In the first part of the work, the estate is a "heavenly" topos, a place separated from the unprepossessing working outskirts, a "shelter for the persecuted," a secluded "happy space," according to G. Bachelard's definition. At the same time, the estate and the surrounding wild nature — lake and forest — are the birthplace of the socialist dream of a future happy society. The second part of the novel reveals the transformation of the "estate topos" in the literature of the USSR: "happy spaces" for the collective life of the new society are organized in the former owner's estates. Ostrovsky's novel demonstrates features of "crypto-estate mythology" characteristic of the estate topics of the Soviet era. The research shows a continuity of the "happy space" of the former owner's estate with the phenomenon of the "collective paradise" of the Soviet sanatorium. In Russian and foreign literature of the 20th century, it becomes the place of initiation of heroes as writers (there is a parallel with the sanatorium utopia in T. Mann's novel *The Magic Mountain*, 1924). However, in the socialist realist novel, the sanatorium is perceived not as a solitary locus of subjective self-determination but as part of a larger world of united fighters for a bright future for humanity. Blind Pavel is introduced into the connection of spaces, a kind of "heterotopia," by the radio receiver given to him, which returns the hero to the world as a large construction site, a "world plant."

Keywords: N.A. Ostrovsky, "estate topos," topic of paradise, "garden city," "crypto-estate mythology," estate-sanatorium, "heterotopia of estate," socialist realism.

Information about the author: Elena Yu. Knorre, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3272-8659

E-mail: Lena12pk@yandex.ru

For citation: Knorre, E.Yu. Estate-Sanatorium and Garden City: "Happy Spaces" in the Novel *How the Steel Was Tempered* by N.A. Ostrovsky." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 328–345. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-328-345

После социальных революций 1917 г. и Гражданской войны в России бывшие владельческие усадьбы или были разрушены, или претерпели перемену своего социокультурного статуса, превратившись в музеи, дома отдыха, санатории, детские колонии и другие учреждения (подробнее см.: [4, с. 20–21]). По наблюдению О.А. Богдановой, уже в 1920–1950-е гг. «вокруг переформатированных усадеб, лишенных пушкинского, онегино-ларинского ореола ретроспективного “усадебного мифа” Серебряного века и окруженных атмосферой новой советской мифологии, связанной, с одной стороны, с отвержением дворянско-буржуазного, “эксплуататорского” по отношению к людям и “хищнического” по отношению к окружающей природе усадебного прошлого, и с проективной утопией строительства “светлого будущего” и воспитания “нового человека” — с другой», формируется «криптоусадебная мифология» [3, с. 230]. Так, у А.П. Гайдара («На графских развалинах», 1929), К.Г. Паустовского («Повесть о лесах», 1948), А.Н. Рыбакова («Бронзовая птица», 1956) и др. «усадебный миф» Серебряного века присутствует «как бы в снятом виде, прикровенно, под слоем новой советской мифоидеологии строительства справедливой социальности и формирования советского человека, создавая своеобразный палимпсест»: например, «клад графов Карагаевых из личной собственности становится общенародным достоянием, а бывшая владельческая усадьба заселяется юными советскими пионерами-колонистами» [3, с. 232].

В эстетике соцреализма «реплики» этого мифа нередко становятся частью идеологемы «города-сада» как одной из модификаций «усадебного топоса» (подробнее см.: [4, с. 115–124]). Такая же вариация «города-сада», как «завод-храм» (например, в романе Ф.В. Гладкова «Цемент», 1925), пред-

ставляет мир «большой стройкой». Как отмечает Н.В. Ковтун, «пролетарская идеология, провозглашая новый мир, опирается на образы, модели, укорененные в культуре, наделяя их иным <...> значением. На месте прежнего *семейного дома*, *усадьбы с садом* в романе утверждаются *Детдом им. Крупской*, *Дом Советов*, *Клуб Коминтерн*, сакрализованные как реплики Будущего в кромешном настоящем» [6, с. 44]. А.С. Акимова на примере другого романа социалистического реализма — «Брусков» Ф.И. Панферова (1928–1937) — показывает превращение бывшей помещичьей усадьбы на берегу Волги в коммуну бедноты, где установилось творческое отношение к труду [11].

Мечта о «городе-саде» одушевляет и многие страницы культового советского романа Н.А. Островского «Как закалялась сталь» (1932–1934), в котором сквозь соцреалистический канон отчетливо различаются элементы «усадебного топоса» русской классики, пусть и в трансформированном виде. Кроме того, анализ «криптоусадебной мифологии» в произведении Островского позволяет выявить по-новому осмысляемые «счастливые пространства» [2, с. 22] дома и сада, которые когда-то связывались преимущественного с «райскими» коннотациями русской помещичьей усадьбы.

Далее рассмотрим модификации «усадебного топоса» в ключевых звеньях сюжета романа «Как закалялась сталь».

Традиционная усадьба: бегство и притяжение

Н.А. Островский (1904–1936) родился в семье отставного унтер-офицера царской армии и акцизного чиновника на юге России, получил образование в церковно-приходской школе, затем в двуклассном училище. После Гражданской войны посвятил несколько лет чтению русской классической литературы, мечтая реализовать свое призвание писателя. В романе «Как закалялась сталь» проявляется сложный синтез новоевропейского романа воспитания, советского производственного романа, житийной традиции древнерусской литературы и заветов классической русской литературы XIX в. — «усадебных» романов А.С. Пушкина, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева и др. [1; 7].

Усадебная тема появляется уже в первых главах романа Островского, действие которого происходит в маленьком южном городке Шепетовка. Дом главного героя, 16-летнего кочегара Павла Корчагина, находится рядом с богатой усадьбой адвоката Лещинского, состоящей из ухоженного сада

с витыми беседками, служб (кухни, конюшни и др.) и большого господского дома с гостиной, кабинетом, спальнями, украшенного коврами и мебелью с резными ножками: «Утреннее солнце лениво подымалось из-за громады лесопильного завода. Скоро и Павкин домишко покажется. Вот здесь, сейчас же за усадьбой Лещинского» [14, с. 11].

Это недружественное пространство (во время еврейского погрома в Шепетовке именно в усадебном саду Лещинских был установлен пулемет петлюровцев, чтобы предотвратить вмешательство рабочих) контрастирует с «домишком» Павла, с бедными районами мастеровых и пролетариев. Усадьба изображена на фоне лесопильного завода, появляется в первых строках романа и заброшенный кирпичный завод: «У старого кирпичного завода было тихо. Кое-где провалившаяся деревянная крыша, горы разбитого кирпича и разрушающиеся обжигные печи наводили тоску. Все здесь поросло бурьяном» [14, с. 33].

В этой антитезе задается характерное для жанра советского производственного романа противопоставление «завод» — «усадьба» (ср., например, роман Ф.В. Гладкова «Цемент») как контраст подлинного мира, который пока спит (заброшенный завод в конце романа Гладкова вскоре оживет), и отживающего мира усадьбы, обитатели которой изображены людьми внешнего лоска, но лишенными нравственной культуры. Сын адвоката Лещинского — гимназист Виктор Лещинский, «стройный, изнеженный юноша» [14, с. 36], — не способен на высокие чувства, потребительски относится к жизни и людям вокруг. Встреча с Тоней Тумановой не пробуждает в нем мечтательности первой любви; напротив, в речах молодого Лещинского звучат нотки цинизма: если Тоня не ответит на любовь, то долго он ухаживать не будет и найдет ей замену.

Усадьбе Лещинских, где Павлу не разрешают войти даже в комнаты дома, противопоставлена усадьба главного лесничего Шепетовки — отца Тони Тумановой. Тоня не похожа на гимназистов круга Лещинского. В ней есть глубина чувств, живость мыслей, порывистость и творческий импульс, которые сразу заметил Павел. В этом пареньке с рабочей окраины, кочегаре Павке Корчагине, светлый идеализм любовных чувств открывается как живой источник подлинной жизни, который увлекает за собой и Тоню.

> Тоня стояла у раскрытого окна. Она скучающе смотрела на знакомый, родной ей сад, на окружающие его стройные тополя, чуть вздрагивающие от легкого ветерка. И не верилось, что целый год она не видела родной усадьбы. Казалось, что только вчера она оставила все эти с детства знакомые места и вернулась сегодня с утренним поездом. Ничего здесь не изменилось: такие же аккуратно подстриженные ряды малиновых кустов, все так же геометричны расчерченные дорожки, засаженные любимыми цветами мамы — анютиными глазками. Все в саду чистенько и прибрано. Всюду видна педантичная рука ученого лесовода. И Тоне скучно от этих расчищенных, расчерченных дорожек. Тоня взяла недочитанный роман, открыла дверь на веранду, спустилась по лестнице в сад, толкнула маленькую крашеную калиточку и медленно пошла к станционному пруду у водокачки. Миновав мостик, она вышла на дорогу. Дорога была как аллея. Справа пруд, окаймленный вербой и густым ивняком. Слева начинался лес [14, с. 35].

Порывы влюбленности, разрушающей установленные границы, предваряются бегством из усадебного сада с его правильно расчерченными дорожками и аллеями в дикое, открытое, неизведанное пространство леса, где у лесного озера встречаются и беседуют герои. Их первая встреча происходит в старых каменоломнях, куда любила убегать Тоня. Общение влюбленных открывает им новые творческие пути жизни. Увлеченный большевистскими идеями об освобождении трудящихся от эксплуатации, о восстановлении в мире справедливости и равенства, Павел воспринимает Тоню через призму любимых им романов о героических революционерах: «Овода» Э.Л. Войнич, «Джузеппе Гарибальди» неизвестного автора [12], — видя в ней спутницу-соратницу в построении светлого будущего: «Павел углубился в чтение захватывающего романа о бесконечных приключениях легендарного вождя неаполитанских “краснорубашечников” Гарибальди. “Посмотрела она на герцога своими прекрасными синими глазами...”. “А у этой тоже синие глаза, – вспомнил Павел. — Она особенная какая-то, на тех, богатеньких, не похожа, — думал он, — и бегает, как черт”» [14, с. 53].

Павел же в глазах романтически настроенной Тони — порывистый юноша-разбойник, «озорной, мятежный парень», врывающийся в ее жизнь и расширяющий ее границы, ведущий в неизведанное: «“Сколько в нем огня и упорства! И он совсем не такой грубиян, как мне казалось. Во всяком слу-

чае, он совсем не похож на всех этих слюнявых гимназистов…”. Он был из другой породы, из той среды, с которой до сих пор Тоня близко не сталкивалась. “Его можно приручить, — думала она, — и это будет интересная дружба”» [14, с. 53].

Тоня приглашает Павла домой, в усадьбу лесничего, открывает ему сокровища своей библиотеки. Мотивы романа Дж. Лондона «Мартин Иден» (1909) с образом «дикаря», устремленного к культуре и оказавшегося более искренним, чем его возлюбленная, вспоминаются при изображении знакомства Павла с домашним бытом Тони Тумановой:

> «Хотите, я вам покажу нашу библиотеку?» — сказала Тоня и взяла его за руку. «Ну нет, в дом не пойду», — наотрез отказался Павел. <…> «Что ж, Лещинский к себе в дом не пускает, в кухне беседует с нашим братом. Я к ним ходил по одному делу, так Нелли даже в комнату не пустила, — наверное, чтобы я им ковры не попортил, черт ее знает», — улыбнулся Павка. <…> Проведя его через столовую в комнату с громадным дубовым шкафом, Тоня открыла дверцы. Павел увидел несколько сотен книг, стоявших ровными рядами, и поразился невиданному богатству. — «Мы сейчас найдем для вас интересную книгу, и вы обещайте приходить и брать их у нас постоянно. Хорошо?» Павка радостно кивнул головой: «Я книжки люблю» [14, с. 55–56].

Идиллические тона усадебных встреч контрастируют с бурлящей вокруг революционной жизнью. Усадьба Тумановых изображена как оазис покоя и любви посреди тревожной социальной жизни маленького городка. Даже размолвка с Тоней, неприятие ее дружбы с семьей Лещинских не ослабляют тяги Павла к этому дому: «…около знакомой усадьбы лесничего <…> замедлил шаг. С неясной для себя надеждой смотрел в окна дома, но сад и дом были безлюдны. Когда усадьба осталась позади, оглянулся на покрытые проржавленными прошлогодними листьями дорожки сада. Заброшенным, запустелым выглядел он. Видно, не касалась его рука заботливого хозяина, и от этой безлюдности и тишины большого старого дома стало еще грустнее» [14, с. 78].

Скрываясь от погони во время побега из тюрьмы, Павел ищет убежище в Тонином усадебном саду: «Но почему же очутился именно у усадьбы лесничего? На это ответить не мог. Надо где-нибудь передохнуть и потом

подумать, куда дальше; в саду есть деревянная беседка, там его никто не увидит. Корчагин подпрыгнул, захватил рукой край доски, забрался на забор и свалился в сад. Оглянувшись на чуть видневшийся за деревьями дом, он пошел к беседке» [14, с. 109].

Тоня уговаривает мать укрыть Павла у них в доме. Так усадьба вновь становится спокойным пристанищем, тихим островом приятия и любви, как бы блоковским «соловьиным садом» вдали от тревог внешнего мира. Павел чувствует, что не хочет уходить, дом затягивает его, он вспоминает о Гарибальди и понимает, как устал: «Если бы не нависающая угроза нового ареста, он был бы сейчас счастливым парнем. Но именно сейчас, пока он здесь, в этом большом и тихом доме, его могли накрыть. <...> Но ведь уходить отсюда совсем не хочется, черт возьми! Как интересно было читать о герое Гарибальди! Как он ему завидовал, а ведь жизнь у этого Гарибальди была тяжелая, его гоняли по всему свету. Вот он, Павел, всего только семь дней прожил в ужасных муках, а кажется, будто год прошел» [14, с. 112].

В усадебном доме Павел объясняется Тоне в любви, мечтает о будущей совместной жизни, влюбленные клянутся не забывать друг друга. Утром Павел покидает усадьбу, в свои 16 с небольшим лет он попадает на фронт, погружается в перипетии Гражданской войны, сражается под командованием Котовского. Но вскоре из-за ранения выбывает из строя, оказывается в киевском госпитале в палате для умирающих, и здесь от смерти его снова спасает усадебный сад — теперь городской: «Корчагина на коляске вывезли первый раз на большой балкон госпиталя. Каким глазом он смотрел в сад, с какой жадностью дышал свежим воздухом! В его окутанной марлей голове открыт лишь один глаз. Этот глаз, блестящий, подвижной, смотрел на мир, как будто первый раз его видел» [14, с. 162].

Однако стремление Павла включить Тоню в круг революционно настроенной молодежи оборачивается неудачей. Тоня не готова отказаться от привычек старой жизни. Их последнее свидание происходит в Купеческом саду Киева, на высоком берегу Днепра, над обрывом. В изображении осеннего сада присутствуют элегические мотивы утраченного рая, угасания света первой любви, мечты о совместном будущем. Герои «стояли у балюстрады над обрывом; внизу серой массой воды поблескивал Днепр; против течения, из-за громадины моста полз буксирный пароход, устало шлепая по воде крыльями колес, таща за собой две пузатые баржи. Заходящее солнце

красило золотыми мазками Труханов остров и ярким полымем стекла домиков. Тоня смотрела на золотые лучи <...> с глубокой грустью <...>. Он <...> тихо ответил: <...> я плохим буду мужем, если ты считаешь, что я должен принадлежать прежде тебе, а потом партии. А я буду принадлежать прежде партии, а потом тебе и остальным близким» [14, с. 164].

В мотиве первой любви, изображенной в идиллическом топосе угасающего осеннего сада, просматриваются аллюзии к романам А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова. А в образе Тони Тумановой проявляется неомифологема «тургеневской девушки», которая оформляется в Серебряном веке в том числе в стихотворении Н.С. Гумилева «Девушке» (1911), в котором поэт «открыто осуждает в ней такие черты, как рассудочность, страх перед жизненными переменами, неспособность к сильным душевным движениям и как бы пониженный жизненный тонус, тенденцию к угасанию» [4, с. 151] . Как справедливо замечает О.А. Богданова, «к реальным тургеневским персонажам обрисованный неомиф практически не имеет отношения: и Наталья Ласунская (“Рудин”), и Елена Стахова (“Накануне”), и Лиза Калитина (“Дворянское гнездо”), и Марианна Синецкая (“Новь”), наряду с образованностью, бескорыстием и высокими нравственными качествами, обладают твердым характером, способным на противостояние принятым нормам поведения, решимостью следовать до конца своим идеалам, пренебрежением к собственному благополучию ради высших ценностей» [4, с. 152].

Тоня не может стать подругой революционера, она не готова к испытаниям, которые ее ждут в совместной жизни с Павлом, посвятившим себя революционной борьбе. Во второй части романа во время случайной встречи с Тоней на строительстве узкоколейки до станции Боярка он скажет: «Года два назад ты была лучше: не стыдилась руки рабочему подать. А сейчас от тебя нафталином запахло. И скажу по совести, мне с тобой говорить не о чем» [14, с. 219].

Изображенный же в первой части романа идиллический мир первой любви локализован в амбивалентном образе усадебного дома и сада — места, куда Павка тянется в поисках уюта и гармонии. Однако книги, которые читают они с Тоней, влекут обоих в неизведанное: девушка бежит из усадебного сада в открытое пространство дикой природы, в лес, на озеро, где встречает Павла, убеждающего ее покинуть замкнутый мирок усадьбы

и включиться в революционную борьбу в большом мире. Хотя усадебные мотивы в первой части романа отсылают к прошлому, одновременно они задают парадигму будущей жизни: многовековая «усадебная культура», причастность к которой объединяет девушку из богатого дома и кочегара из бедной семьи, содержит потенции «города-сада» внесословного социалистического будущего.

Во второй части романа изображена трансформация бывших владельческих усадеб в общественное достояние: так, в имении Лещинских после прихода красных открывается Ревком; новой жизнью наполняется и «затхлая, скучная пустота комнат» поповской усадьбы: «Сразу же исчезла скука, когда в дом вошли новые хозяева. В большом зале, где благочестивые хозяева лишь в престольные праздники принимали гостей, теперь всегда людно. Поповский дом стал партийным комитетом Берездова. На двери маленькой комнатки, направо от парадного хода, мелом написано: “Райкомсомол”» [14, с. 264]; «Каждое воскресенье в местечке собирались комсомольцы всех ячеек, и в большом поповском саду происходили районные собрания» [14, с. 279].

Однако особый интерес в романе Островского представляет такая модификация «усадебного топоса» в советскую эпоху, как усадьба-санаторий.

Усадьба-санаторий как пространство инициации

После ранения в 1920 г. Павел уже не может вернуться в строй, подорванное во время Гражданской войны здоровье восстанавливается плохо, он понимает, что «устоять теперь, когда жизнь сжимает железным обручем, — дело чести» [14, с. 357]. В разгар партийной работы герой оказывается инвалидом. Сначала ему дают отпуск, затем полное освобождение от работы, направляют на лечение в клиники и санатории.

Когда-то отказавшись от уединенного семейного счастья с Тоней, Павел ищет свое место в большом коллективе, увлеченном строительством новой жизни. В первые годы советской власти «счастливыми пространствами», ранее связанными с домом, семейным уединением, становятся социальные площадки — общий сад, где проходят комсомольские собрания, общественная библиотека в национализированной усадьбе Лещинских, а также «коллективный рай» советского санатория.

Топика усадьбы с ее клумбами и аллеями прочитывается теперь в изображении санаторного парка и сада. Хотя Э.Г. Шестакова противопоставляет усадьбу с ее укорененностью в семейно-родовой памяти курорту «как изначально промежуточному месту, но значимому именно этой временностью, переходностью», в котором «наблюдается своеобразная трансформация повседневности: начиная с разрыва с нею и заканчивая попыткой ее воссоздания и разыгрывания» [10, с. 297], они могут объединиться в симбиозе особого вида «гетеротопии».

> Гетеротопия — это прежде всего внутренняя устойчивая связь, позволяющая вполне традиционным, внешне разнородным местам обнаруживать возможность взаимного отражения <...>. Гетеротопия — это беспрестанное движение через время, точнее, мимо него (вне его), к самоосуществлению человека [10, с. 303].

Мотив трансформации героя, перехода его в новое качество, познания себя и мира, разрешения внутренних конфликтов присутствует и в гетеротопическом пространстве усадьбы-санатория во второй части романа Островского. Перемещение героя в санаторий вызвано роковыми обстоятельствами болезни, которые отбрасывают его на обочину коллективной жизни, создают внутренний конфликт в его душе. Так санаторий становится местом инициации Корчагина, испытания его воли и стойкости, способности к переменам. Из состояния отчуждения и отчаяния Павел возвращается к жизни, находит новые связи с миром. В.И. Тюпа выделяет четыре фазы «событийной схемы инициации», через которые и проходит автобиографический герой Островского: фазу ухода/обособления, которая «помимо внешнего, собственно пространственного ухода (в частности поиска, побега, погони) или, напротив, затворничества <...> может быть представлена <...> уходом "в себя", томлением, разочарованием, ожесточением, мечтательностью, вообще жизненной позицией, предполагающей разрыв или существенное ослабление прежних жизненных связей»; фазу (нового) партнерства, где действующее лицо часто подвергается искушениям разного рода; «лиминальную» (пороговую) фазу испытания смертью — «символической смерти героя или символического пребывания в стране мертвых»; фазу возвращения (символического воскресения в новом качестве), когда

«“перемена статуса героя”, символическое “второе рождение” сопровождается возвращением героя к месту своих прежних, ранее расторгнутых или ослабленных связей, на фоне которых акцентируется его новое жизненное качество» [9, с. 39–40].

Санатории в советское время обычно возникали в бывших владельческих усадьбах, например Узкое под Москвой [8]. Топика санатория сохраняет присущую усадебному пространству семиотику рая, однако, в отличие от усадьбы, вынесенную за рамки обыденной повседневности как временное явление. Можно, к примеру, вспомнить высокогорный интернациональный санаторий «Берггоф» в романе Т. Манна «Волшебная гора» (1924), куда главный герой Ганс Касторп едет навестить тяжелобольного брата. В описании «санаторской усадьбы» [13, с. 298] с парком и садом, с особыми обитателями, проводящими время в философских размышлениях о жизни, очевидны черты утопии: замкнутый мир «Берггофа» находится «наверху», вдали от войн нижнего мира, время и пространство санатория оторваны от остального хода жизни. Неудивительно, что санаторий изображается как топос инициации главного героя — пространство духовных прозрений, самопознания, особого опыта, перехода в новое личностное качество. При этом санаторная утопия у Манна изображена в лучах фрейдовского Танатоса, как «влечение к смерти» в «закатных», по О. Шпенглеру, лучах угасающей европейской культуры.

Санаторий же в романе Островского — «счастливое пространство», не отделенное от событий большого мира, от строительства «города будущего» как «города-сада». С одной стороны, пространство санатория, как прежде усадебные дом и сад, — место спасения, исцеления, возвращения к жизни. В то же время пограничное состояние Павла, вызванное болезнью, превращает его в лиминальное пространство социальной смерти выпавшего из общей жизни героя. Попав в санаторий на короткое, как он думал, время, Павел постепенно втягивается в новый для себя строй жизни, оказавшийся длительным. Санаторные сад и парк оборачиваются для него островом забвения, тихого умирания вдали от «мировой стройки» («он не может держать фронт, и ему оставалось одно — тыловые лазареты» [14, с. 344]). Так санаторий становится местом жизненного перелома героя, испытания на прочность и выходом к новому качеству личности, т. е. *топосом инициации*.

Первый санаторий, который посещает Павел, — учреждение ЦК комсомола Украины «Коммунар» — изображен как прекрасное пространство райского сада: «Клумбы роз, искристый перелив фонтана, обвитые виноградом корпуса в саду. Белые кители и купальные костюмы отдыхающих. Молодая женщина-врач записывает фамилию, имя. Просторная комната в угловом корпусе, ослепительная белизна постели, чистота и ничем не нарушаемая тишина. Переодетый, освеженный принятой ванной, Корчагин устремился к морю. Насколько мог окинуть глаз — величественное спокойствие сине-черного, как полированный мрамор, морского простора. <…> Грудь глубоко вдыхала живительную свежесть морского бриза, а глаза не могли оторваться от великого спокойствия синевы» [14, с. 321].

Постепенное осознание серьезности своего диагноза и невозможности, как другие, подлечившись, вернуться в строй, ставят Павла перед экзистенциальным выбором между жизнью и смертью. Переживание духовного кризиса дается в топике старого приморского парка, изображенного в элегических тонах осени, пронизанных ощущением близости смерти. Крымский приморский парк, как и раньше Купеческий сад над обрывом к Днепру, становится пространством инициации главного героя, принятия им судьбоносного решения о себе: «В старом загородном парке тихо. Заросли травой давно не чищенные дорожки, и медленно падает на них желтый, убитый осенью кленовый лист. <…> Безлюден парк. Павел нашел скамью на выступе у моря, сел, подставив лицо лучам уже не жаркого солнца. Сюда, в эту тишину, приехал он, чтобы подумать над тем, как складывается жизнь и что с этой жизнью делать. Пора было подвести итоги и вынести решение» [14, с. 342].

Корчагин преодолевает желание покончить с собой. Усадебный ореол райского задания человека — творчески устраивать жизнь в земном саду, — воспринятый Павлом еще в юности, окрашивает и последние страницы романа Островского, где герой обретает спутницу жизни. Он делает предложение Тае. Вновь звучит тема счастливого любовного гнезда. Союз с Таей воплощает в его представлении ту семью, сочетающую личное уединение и открытость общественной жизни, которую он когда-то мечтал создать с Тоней.

Пройти путь инициации, преодоления «временной смерти» для новой ступени жизни, помогает герою *коллектив* товарищей — санатор-

ная интернациональная община: «пятеро, прозванных больными "Исполком Коминтерна"», или «санаторное землячество» [14, с. 330, 333]. Это люди, выбитые, как и Павел, из общего строя жизни болезнью, но не сломленные одиночки, а подхваченные силой трудового коллектива части большого общественного целого. Дружба, солидарность, взаимопомощь в борьбе с болезнью и в крымском санатории «Майнак», и в горном кавказском санатории «Мацеста» — необходимое условие для духовного исцеления Корчагина, обретения им чувства целостности жизни, своего нового писательского призвания. Включение в большую, расширившуюся жизнь теперь уже слепого Корчагина происходит с помощью технической новинки 1930-х гг. — детекторного радиоприемника, подаренного ему Львом Берсеневым, который, как и Павел, сумел преодолеть болезнь и найти новое место в обществе. Теперь санаторные сады больше не обочина жизни, но части «мирового комбината» как метафоры духовного прозрения физически ослепшего Павла, как органичные элементы грядущего «города-сада».

> Когда луч антенны принес из Магнитостроя весть о подвигах юной братвы, сменившей под кимовским знаменем поколение Корчагиных, Павел был глубоко счастлив. Представлялась метель — свирепая, как стая волчиц, уральские лютые морозы. Воет ветер, а в ночи занесенный пургой отряд из второго поколения комсомольцев в пожаре дуговых фонарей стеклит крыши гигантских корпусов, спасая от снега и холода первые цехи мирового комбината. Крохотной казалась лесная стройка, на которой боролось с вьюгой первое поколение киевской комсы. Выросла страна, выросли и люди. А на Днепре вода прорвала стальные препоны и хлынула, затопляя машины и людей. И снова комса бросилась навстречу стихии и после яростной двухдневной схватки без сна и отдыха загнала прорвавшуюся стихию обратно за стальные препоны. В этой грандиозной борьбе впереди шло новое поколение комсы [14, с. 357].

Итак, «усадебный топос» в знаковом романе социалистического реализма играет важную семантико-семиотическую роль: с одной стороны, он транслирует традиционные «райские» ценности не только в связи с прежними владельческими, но и новыми санаторными усадьбами, попутно дис-

кредитируя уединенно-замкнутый, «мещанский», характер первых; с другой — перетекает в новую модификацию коллективной усадьбы-санатория с новым гетеротопическим наполнением и новым же вектором личностного развития через аналог обряда инициации.

Список литературы

Исследования

1 *Аристова Е.П.* Постправда и постсоветское прочтение советского романа («Как закалялась сталь» Н. Островского) // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 4 (127). С. 196–203. DOI: 10.20323/1813-145X-2022-4-127-196-203

2 *Башляр Г.* Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.

3 *Богданова О.А.* Невидимые звенья «усадебного сверхтекста» // Вестник славянских культур. 2023. Т. 69. С. 224–236. https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-224-236

4 *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1)

5 *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. 528 с.

6 *Ковтун Н.В.* Гетеротопия русской усадьбы в романе Ф. Гладкова «Цемент» // Усадьба и дача в литературе советской эпохи: потери и обретения: коллективная монография / сост. О.А. Богданова; отв. ред. В.Г. Андреева, О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 40–60. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0758-8-40-60 (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 8)

7 *Краснова Н.А.* Житийные мотивы в романе Николая Островского «Как закалялась сталь»: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2010. 204 с.

8 *Трубецкая Н.А.* «Приют спокойствия, трудов и вдохновенья»: листая страницы 100-летней истории санатория «Узкое» ФНКЦ РР: исторический альманах. М.: Адвансед Солюшнз, 2022. 80 с.

9 *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: ИЦ «Академия», 2009. 336 с.

10 *Шестакова Э.* Гетеротопии города-дачи-курорта в мире И.А. Бунина // Гетеротопии: миры, границы, повествование: сб. науч. ст. Вильнюс: Изд-во Вильнюсского ун-та, 2015. С. 295–306.

Источники

11 *Акимова А.С.* «“Усадебная культура” в изображении советских писателей 1920–1930-х гг.: модусы восприятия» // Доклад на Установочном круглом столе по проекту РНФ № 18–18–00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» (ИМЛИ РАН, 27 апр. 2018 г.) URL: http://litusadba.imli.ru/event/ustanovochnyy-kruglyy-stol-usadebnyy-topos-v-russkoy-literaturekonca-xix-pervoy-treti-xx-veka (дата обращения: 20.02.2024).

12 *Б. п.* Джузеппе Гарибальди. Великий народный герой Италии: роман: в 70 вып. СПб.: Развлечение, [1910].

13 *Манн Т.* Волшебная гора: роман: в 2 т. / пер. с нем. В. Курелла и В. Станкевич. М.: Крус; СПб.: АО «Комплект», 1994. Т. 1. 406 с.

14 *Островский Н.А.* Как закалялась сталь: роман. Пермь: Кн. изд-во, 1982. 362 с.

References

1 Aristova, E.P. “Postpravda i postsovetskoe prochtenie sovetskogo romana (‘Kak zakalialas’ stal’’ N. Ostrovskogo)” [“Post-Truth and Post-Soviet Reading of the Soviet Novel (‘How the Steel Was Tempered’ by N. Ostrovsky)”]. *Iaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, no. 4 (127), 2022, pp. 196–203. DOI: 10.20323/1813-145X-2022-4-127-196-203 (In Russ.)

2 Bashliar, G. *Poetika prostranstva* [*Poetics of Space*]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2014. 352 p. (In Russ.)

3 Bogdanova, O.A. “Nevidimye zven’ia ‘usadebnogo sverkhteksta’.” [“Invisible Links of the ‘Estate Supertext’.”]. *Vestnik slavianskikh kul’tur*, 2023, vol. 69, pp. 224–236. https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-69-224-236 (In Russ.)

4 Bogdanova, O.A. *Usad’ba i dacha v russkoi literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiia* [*Estate and Dacha in Russian Literature of the 19th–21st Centuries: Topic, Dynamics, Mythology*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 288 p. (In Russ.)

5 Dmitrieva, E.E., and O.N. Kuptsova. *Zhizn’ usadebnogo mifa: utrachennyi i obretennyi rai* [*The Life of an Estate Myth: Paradise Lost and Found*]. 2nd ed. Moscow, OGI Publ., 2008. 528 p. (In Russ.)

6 Kovtun, N. “Geterotopiia russkoi usad’by v romane F. Gladkova ‘Tsement’.” [“Heterotopia of the Russian Estate in F. Gladkov’s Novel ‘Cement’.”] *Usad’ba i dacha v literature sovetskoi epokhi: poteri i obreteniia: kollektivnaia monografiia* [*Estate and Dacha in the Literature of the Soviet Era: Losses and Gains: A Collective Monograph*], comp. O.A. Bogdanova, ed. by V.G. Andreeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 40–60. DOI: https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0758-8-40-60 (Series “Russian Estate in a Global Context,” issue 8) (In Russ.)

7 Krasnova, N.A. *Zhitiinye motivy v romane Nikolaia Ostrovskogo “Kak zakalialas’ stal’”* [*Hagiographic Motifs in Nikolai Ostrovsky’s Novel “How the Steel Was Tempered”: PhD Thesis, Summary*]. Samara, 2010. 204 p. (In Russ.)

8 Trubetskaia, N.A. *“Priiut spokoistviia, trudov i vdokhnoven’ia”: listaia stranitsy 100-letnei istorii sanatoriia “Uzkoe” FNKTs RR: istoricheskii al’manakh* [*“Shelter of Peace, Work and Inspiration”: Leafing Through the Pages of the 100-Year History of the Sanatorium “Uzkoe” of Federal Scientific Center for the Republic of Russia: Historical Almanac*]. Moscow, Advansed Soliushnz Publ., 2022. 80 p. (In Russ.)

9 Tiupa, V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta: uchebnoe posobiie dlia studentov filologicheskikh fakul’tetov vysshikh uchebnykh zavedenii* [*Literary Text Analysis: Textbook for Students of Philological Faculties of Higher Educational Institutions*]. Moscow, Izdatel’skii tsentr “Akademiia” Publ., 2009. 336 p. (In Russ.)

10 Shestakova, E. “Geterotopii goroda-dachi-kurorta v mire I.A. Bunina” [“Heterotopies of the City-Dacha-Resort in the World of I.A. Bunin”]. *Geterotopii: miry, granitsy, povestvovanie: sbornik nauchnykh statei* [*Heterotopias: Worlds, Boundaries, Narration: Collection of Scientific Articles*]. Vilnius, Vilnius University Publ., 2015, pp. 295–306. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/NIKEWM
УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)

УСАДЬБА КАК «ДОМ НА КРАЮ ВРЕМЕНИ» В ТЕКСТАХ АНГЛИЙСКИХ ДЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX — НАЧАЛА XXI в.

 Г.А. Велигорский
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 22 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 26 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-346-367

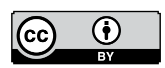
Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00051: «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала»), https://rscf.ru/project/22-18-00051/

Аннотация: Начиная с XIX в. в произведениях британской литературы, адресованных юному читателю, начинает возникать необычный образ мира, в котором, без вмешательства фантастического элемента и почти неощутимо для читателя, гармонически сочетаются различные времена и эпохи. Главным художественным приемом создания такого универсума служит анахронизм, умело используемый автором и не выставляемый им напоказ; последний, в свою очередь, может оставлять подсказки для внимательного читателя, готового включиться в эту «игру». Образ такого пространства оказывается созвучен идеям, развиваемым в литературоведении последних лет, таким как концепция «мифического (нелинейного) времени» (М. Николаева), «замкнутый мир» (П. Хант), «мир-палимпсест» (М. Серто) и пр. Важнейшим локусом такого мира в рассматриваемых нами текстах («Дети вод» Ч. Кингсли (1863), «Ветер в ивах» К. Грэма (1908)) оказывается дворянская усадьба, для обозначения которой мы предлагаем использовать введенный нами термин — «дом на краю времени». В статье мы рассмотрим, какие приемы используют авторы для создания такого пространства, как именно они сочетают, наслаивая друг на друга, различные временные пласты, сколь различную роль играет оно в их произведениях. В качестве дополнительной задачи мы проанализируем мир романа У. Мэйна «Тверди земные» (1966), фантастическое «пограничье» которого, на наш взгляд, служит развитием образа долины Вендейла из сказочной повести Ч. Кингсли.

Ключевые слова: усадьба, детская литература, мифическое время, «кайрос», анахронизм.

Информация об авторе: Георгий Александрович Велигорский — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7246-1787
E-mail: screamer90@mail.ru

Для цитирования: *Велигорский Г.А.* Усадьба как «дом на краю времени» в текстах английских детских писателей XIX — начала XXI в. // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 346–367. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-346-367



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

ESTATE AS "A HOUSE AT THE EDGE OF TIME" IN TEXTS OF ENGLISH CHILDREN'S WRITERS OF THE 19TH–21ST CENTURIES

© 2024. George A. Veligorsky
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 22, 2024
Approved after reviewing: March 26, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS at the expense of a grant from the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00051: "Estate and Dacha in Russian Literature of the 20th–21st Centuries: The Fate of the National Ideal" (https://rscf.ru/project/22-18-00051/).
Abstract: Since the 19th century, British literature addressed to young readers begins to emerge an unusual image of the world, in which, without the intervention of a fantastic element and almost imperceptibly for the reader, different times and eras are harmoniously combined. The crucial technique for creating such a universe is an anachronism, skillfully used by the author and not exposed to him; the latter, in turn, can leave clues for an attentive reader ready to join his "game." The image of such a space turns out to be consonant with ideas developed in literary studies in recent years, such as the concept of "mythical (nonlinear) time" (M. Nikolaeva), "closed world" (P. Hunt), "palimpsest world" (M. Certeau), etc. The most important locus of such a world in the texts we are considering (*Water Babies* by Ch. Kingsley, *The Wind in the Willows* by K. Grahame) turns out to be a noble estate, to denote which we propose to use the term we introduced — "house on the edge of time." As an additional task, we will analyze the world of W. Maine's novel *Earthfasts* (1966), a fantastic "borderland," which, in our opinion, serves as a development of the image of the Vendale in the tale by Charles Kingsley.
Keywords: estate, children's literature, mythical time, "kairos," anachronism.
Information about the author: George A. Veligorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7246-178
E-mail: screamer90@mail.ru
For citation: Veligorsky, G.A. "Estate as 'A House at the Edge of Time' in Texts of English Children's Writers of the 19th–21st Centuries." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 346–367. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-346-367

Начиная с 1950–1960-х гг., времени популяризации и развития жанра «путешествие во времени» (“time-slip fantasy”), в фантастической литературе все чаще осмысляется идея о том, что время — это гибкая, подвижная субстанция: оно способно течь с разной скоростью, замирать или даже двигаться «нелинейно», то в одну, то в другую сторону, как песок в переворачиваемых песочных часах. Интерес к данному феномену был обусловлен многими факторами; ведущими среди таковых были новейшие научные достижения (расщепление атома[1], полеты в космос и пр.), страх перед новой войной или глобальной катастрофой, способной вызывать «временной раскол», и ностальгия по ушедшему довоенному миру, по «доброй старой Англии», которая в те времена казалась уже навеки невозвратимой.

В послевоенные годы, когда число дворянских владений на территории Англии существенно сократилось: некоторые из них были разрушены немецкими авианалетами, другие отданы под казармы и госпитали, а по окончании боев пришли в запустение, — все острее вставал вопрос о роли британской усадьбы, о ее месте в культурном коде страны. В эту эпоху усадьба начинает все чаще восприниматься как воплощение «благодатной старины», хранилище национальной памяти, «ментальная сокровищница», наконец, как часовня или храм, в котором горит неугасимое пламя былого {мотив, обыгранный в романе И. Во «Возвращение в Брайдсхед» (“Brideshead Revisited”, 1944)}. Неудивительно, что в осмыслении авторов-фантастов 1960-х гг., в том числе и детских писателей, усадьба становится порталом, через который можно войти в минувшее — «ту самую»

1 Именно взрыв атомной бомбы становится движущей сюжетной коллизией в “time-slip” рассказе Дж. Керша «Монстр из Брайтона» (“The Brighton Monster”, 1953).

Англию, что была утрачена навсегда. Так происходит, к примеру, в романе Элисон Аттли (1884–1976) «Путешественница во времени» (“A Traveller in Time”, 1939), в котором девочка Пенелопа, приехав погостить к родственникам в старинный усадебный дом, попадает во времена Елизаветы I и Марии Тюдор. Подобную же коллизию встречаем в цикле Люси М. Бостон (1892–1990) «Дети Зеленого Ноя» (“The Children of Green Knowe”, 1954–1976), где герои перемещаются в эпоху Карла II. Другой вектор развития этой коллизии предлагается в повести Филиппы Пирс (1920–2006) «Том и полночный сад» (“Tom’s Midnight Garden”, 1958), где благодаря «истончению» временной ткани мальчик, гостящий в усадьбе, перемещается во времени почти на век назад, вступая в грезы старушки, владелицы дома, которой, выражаясь словами А. Белого, «молодость снится»[2]. В последнем из названных сочинений центральным становится образ часов, на циферблате которых начертаны слова «Времени уже не будет» — цитата из Откровения Иоанна Богослова (Отк. 10: 6). Последняя идея окажется исключительно важна для концепции сакрального времени, о котором речь пойдет ниже.

Впрочем, стоит отметить, что образ усадьбы — временно́го портала вовсе не был изобретен в 1950-е гг., но, по сути, был открыт заново и лишь оброс дополнительными коннотациями. Усадебный дом как хранилище памяти и одновременно локус, где время течет в необычном ключе, возникает еще в викторианской литературе. В романе Джулианы Хорейши Юинг (1841–1885) «Воспоминания старушки из дома напротив» (“Mrs. Overtheway Remembrances”, 1869) два усадебных мира — настоящее (1860-е гг.) и прошлое (1800-е гг.) — сосуществуют бок о бок, воплощенные в рассказах пожилой дамы и объединяемые фантазией слушательницы, а также звоном церковных колоколов. Фантастическая коллизия позволяет сочетать настоящее и минувшее в романах Мэри Луизы Молсуорт (1839–1921) «Часы с кукушкой» (“The Cuckoo Clock”, 1877) и «Ферма на перекрестке ветров» (“Four Winds Farm”, 1888). В первом из них усадьба предстает как пространство с застывшим временем, на что указывает и эпиграф из Г.У. Лонгфелло — отсылка к стихотворению «Старые часы на лестнице» (“The Old Clock on the Stairs”, 1845) с его образом вечно тикающих старинных часов и реф-

2 Цитата из стихотворения «Воспоминание» (1903).

реном «Всегда — никогда! Никогда — всегда!» (“Forever — never! Never — forever!”).

Однако еще до появления на свет этих романов, оказавших значительное влияние на возникновение образа «усадьбы-грезы» и на становление “estate literature” английского модернизма, уже существовал особый род фантастической, сакральной усадьбы, в которой вневременной мир возникал не в воспоминаниях героев, не за счет волшебного артефакта, излома времени или иной фантастической коллизии, но благодаря особому темпоральному сдвигу, «мерцанию» друг сквозь друга различных времен, возникающему за счет умело введенных в текст анахронизмов.

***

Анахронизм (от *др.-греч.* ἀναχρόνος — «искаженное время»), используемый для создания вневременного пространства, — весьма древний прием. Примеры его можно найти еще на средневековых миниатюрах (когда римские сотники изображались в образе рыцарей в латах, а святые и апостолы — на фоне замков, готических соборов и пр.)[3]. Такие же анахронизмы регулярно встречались в живописи эпохи Ренессанса, когда Дева Мария представала в европейской гостиной, с тяжелыми портьерами и цветными оконницами (Д. Баутс, «Дева со Спасителем», ок. 1450), а избиение младенцев вершилось не солдатами Ирода, но немецкими ландскнехтами на улицах нидерландского городка (П. Брейгель, «Избиение младенцев», между 1565 и 1567 гг.). Следует упомянуть и метод «анахронической аллегоризации», распространенный в средневековой экзегетике (и идею о том, что «“лучшая” интерпретация всегда анахронична, хотим мы этого или нет») [2, с. 174].

Сознательно введенный анахронизм может выполнять в тексте разные функции и быть обусловлен множеством причин. К примеру, он допустим в рамках театральной условности, когда автор стремится сблизить публику с выступающими на сцене героями; так, в «Юлии Цезаре» (“Julius Caesar”, 1599), ранней трагедии У. Шекспира, герои сверяют время по ба-

3 Схожий мотив будет встречаться и в британской детской литературе, к примеру, в стихотворении Генри Невилла Моэма «Муж бедности» (“Husband of Sorrow”, 1870-е), неоднократно полагавшемся на музыку и являвшемся одной из популярнейших песенок среди викторианских детей: «Жил рыцарь в граде Вифлеем, / Что много знал скорбей…».

шенным механическим часам, а в бою участвуют пушки. Анахронизм может преследовать и дидактическую роль, когда в уста персонажей вкладываются рассуждения, совершенно не характерные для времени, в котором они живут, и их религиозного или морального мировосприятия (как, например, неоднократно происходит в трагедиях эпохи классицизма). Он может иметь целью комический эффект (такой подход распространен в бурлесках, а также при травестии, когда «лексические и иные языковые формы могут быть воспроизведены с целью показать анахронизм стиля пародируемого автора» [2, с. 1080]). Анахронизмы как стилистический прием встречаются в пространстве сказок-притч (Е. Шварц), в театре абсурда (Б. Брехт), наконец, в произведениях писателей-постмодернистов; так, пластиковые бутылки в средневековом лесу в романе-житии Е. Водолазкина «Лавр» (2012), по рассуждению самого автора, указывают на то, что действие происходит в «безвременье» (ср. авторское определение жанра: «неисторический роман») [2].

Однако далеко не всегда анахронизм намеренно выставлен «напоказ», нередко он бывает и скрытым. Так происходит в тех случаях, когда автору необходимо создать тонкое, почти неуловимое ощущение темпорального сдвига, который различит лишь крайне внимательный — а то и въедливый — читатель, тогда как все прочие (т. е. большинство) воспримут его лишь исподволь, подсознательно. Яркий тому пример встречаем в позднем творении Мигеля де Сервантеса «Странствия Персилеса и Сихизмунды» (“Los trabajos de Persiles y Sigismunda”, 1617), «романе-паломничестве», где автор умело сочетает два времени, разделяемые отрезком почти в пятьдесят лет. Для Сервантеса важно, что его герои-паломники странствуют не только по дорогам, лесам и водным просторам, но и словно бы идут сквозь время как таковое, нарушая тем самым его течение. Главным локусом в романе служит остров, а точнее многочисленные острова, которые, по замечанию С.И. Пискуновой, «соединя<ю>т в себе ирреальность утопии и отгороженность пасторального мирка от большого мира» [3, с. 474]. Встречаются в романе и локусы другого порядка, в том числе конкретные здания (правда, не усадьбы), в которых точно так же, как и на островах, действует сакральное время; к числу таковых относится, к примеру, гостиница на пустынном острове, отмеченном Высокой Скалой (кн. I, гл. 11), — воплощение Вселенской Церкви, объединяющей под своими сводами весь христианский мир.

Таким образом, анахронизм позволяет авторам создать сакральное, или мифическое, время.

***

Идея мифического, или сакрального, времени, намеченная еще в начале XX в. — в частности, в трудах психолога Жана Пиаже, посвященных феномену детского восприятия времени (“Le Developpement de la Notion de temps chez l’Enfant”, 1927), — была впервые осмыслена на литературном материале в монографии шведской исследовательницы Марии Николаевой “From Mythic to Linear: Time in Children’s Literature” [«От мифического к линейному: время в детской литературе»] (2005). Отрицая принятое в XX в. деление «детской литературы» на условно «фантастическую» и «реалистическую» (эта идея, в частности, развивается в монографии Дж. Стефенса «Язык и идеология в детской литературе» (1998) [16]), исследовательница предлагает свою собственную концепцию, согласно которой в детской литературе преобладает «мифический хронотоп» и «не-миметическое (не подражающее реальности) изображение пространства». М. Николаева выделяет разные типы гармонических миров (Аркадия, Земной рай, Утопия, идиллия и пр.) [13, p. 19 и след.]; во всех этих мирах, утверждает она, действует мифическое время, так называемый «кайрос» (от *др.-греч.* καιρός — «благоприятный момент», а также имя божества удачи и счастливого мига), который противопоставляется привычному нам «линейному» течению времени — «хроносу». Как отмечает сама исследовательница, идея эта восходит к трудам М. Элиаде и его концепции циклического, или сакрального, времени (ср. его труды «Миф о вечном возвращении», 1949, «Священное и мирское», 1957); к работам Питера Ханта и его идее «замкнутого мира» (closed world) — герметичного локуса, который, по мнению исследователя, является единственно возможным пространством, где развивается действие детской литературы (выход за его границы знаменует уже переход к жанру “bildungsroman” и литературе для подростков) [9]; а также к юнговской теории бессознательного [13, p. 5–6, 14].

В качестве примера времени-«кайроса» М. Николаева упоминает знаменитый зачин “Once upon a time” (в русских сказках — «Давным-давно» или «Когда-то давно»), где “once” указывает на совершенно *конкретный* промежуток времени, пусть и «затерянный в бездне времен». Та же

особенность прослеживается и в традиционной концовке английских сказок: "And lived they happily *ever* after" — букв.: «И жили они с тех пор *всегда* счастливо», а также в не менее парадоксальной (с оттенком ляпалиссиады) концовке сказок немецких: "Und wenn sie nicht gestorbed sind, so leben sie noch heute" — «И, если не умерли, значит, живы и до сего дня» [13, p. 6]. Замершее, закольцованное время, действующее в определенном пространстве, порождает в свою очередь еще один локус, который исследовательница определяет как «зачарованное место» ("enchanted place"). Воплощением его могут быть и «ясный летний день» ("bright summer day") из стихотворения Л. Кэрролла «Одиночество» ("Solitude", 1853), и «полянка в лесу», где «маленький мальчик будет всегда, всегда играть со своим медвежонком» из последней главы повести А.А. Милна «Дом на Пуховой опушке» ("The House at Pooh Corner", 1928), и даже избушка в снежном лесу из «Сказок дедушки Петра» ("Old Peter's Russian Tales", 1914) А. Рэнсома (о последнем подробнее см.: [1]).

Таким образом, в детской литературе возникает «онейрическая модель» мира, мир-палимпсест, «*все* эпохи которого, неповрежденные и одушевляющие друг друга, продолжают *жить в одном и том же месте*» [4, с. 328]. В нашей статье мы рассмотрим несколько случаев, когда в качестве такого пространства выступает дворянская усадьба — или, в нашей терминологии, «дом на краю времени».

***

Один из ранних примеров такой усадьбы в детской литературе встречаем в повести Чарлза Кингсли (1819–1875) «Дети вод» ("The Water Babies"). В период с августа 1862 по март 1863 г. эта повесть была сериализована в журнале "Macmillan's Magazine", а вскоре после этого, в 1863 г., увидела свет книжная версия, напечатанная английским издательством "Macmillan". В этой книге, повествующей о маленьком трубочисте Томе и его посмертных приключениях в подводном краю (напоминающих одновременно путешествия Гаргантюа, Гулливера, беньяновского Паломника, а также странствие св. Брендана), по замечанию Х. Карпентера, были намечены «все главные направления, которым будет следовать детская литература на протяжении следующего столетия»; она сочетала в себе «социальный комментарий об условиях жизни бедных тружеников, множество

специальных сведений о повадках подводных жителей и рассказ о <...> духовном преобразовании души в Чистилище, сразу же приводящий на память Данте» [8, p. 24].

Одной из важнейших особенностей повести Ч. Кингсли является ее необычный, «сложносоставной» хронотоп. Прежде всего стоит отметить, что повесть во многом является эго-документом, предназначенным для конкретного лица — шестилетнего сына писателя, Артура Грэнвилла, — и в ней фигурируют многочисленные топонимы, взятые из реальной жизни и хорошо знакомые адресату, но не широкому читателю. К числу таковых относятся, к примеру, «Большая “А”» (Great A) — участок земли в форме треугольника близ усадьбы писателя в Эверсли (через него пролегала прямая тропинка, что придавало ему сходство с литерой «А») [6, p. 207], — или Долгий пруд (Long Pond), располагавшийся на территории той же усадьбы: «Много раз показывал он (Кингсли. — *Г.В.*) своим детям, а также и деревенским ребятишкам, как майские мушки вьются над Долгим прудом близ церкви» [6, p. 212]. Здесь же фигурируют и другие топонимы близ Эверсли: например, лес Хэддон (Haddon Wood), где Кингсли многократно гулял и охотился, утес Каунтисбери к северу от него и пр. [6, p. 204].

В то же время в повесть инкорпорировано и множество вымышленных топонимов, большинство из которых имеют реальные аналоги и параллели. Среди них — утес Льютвейт-Крэг (Lewthwaite Crag), на котором разворачивается действие всего конца первой и начала второй главы повести; прообразом его называют Мэлем Коув (Malham Cove) и Инглборо (Ingleborough) [6, p. 209]. В качестве безымянной реки, в которой тонет юный герой и в которой начинаются его посмертные приключения, комментаторы называют реку Пеннин (Pennine), протекающую в том числе и мимо северных промышленных городов [6, p. 204]. Наконец, один из исследователей творчества Кинсгли, шведский литературовед Гёте Клинберг, в качестве прообраза долины Вендейла (о которой мы еще поговорим) называет Литтондейл, долину к северу от Мэлем-Коув [10].

В повести «Дети вод» совершенно сознательно нарушается временна́я ткань, и в этой связи возникает парадоксальная ситуация. С одной стороны, будучи викторианской сатирой, повесть Ч. Кингсли откликается на злободневные темы и глубоко укоренена в моменте своего появления на свет (среди главных тем повести — проблемы обращения с детьми-сиротами

и детского воспитания в целом, беспризорность, состояние медицинских и благотворительных учреждений, антикатолические настроения и «папистский вопрос», культ «ученого ребенка», новейшие научные открытия). В тексте фигурируют друзья и современники Кингсли — под собственными или же чуть скорректированными, но узнаваемыми именами, или же в образе аллегорических существ (так, собственно Дарвин, идеям которого Кингсли симпатизировал, изображен в виде доброго, но рассеянного великана, который погнался за бабочкой и нечаянно обрушил церковную крышу) [6, p. 229–230]. С другой же — герои повести и запечатленный в ней мир явно существует в «мифическом», вневременном пространстве, где искажается привычный нам хронотоп. На этот факт косвенно намекает и сам автор, называющий в посвящении свою книгу «загадкой» (“riddle”) и открывающий ее словами “Once upon a time…” — верным маркером сакрального времени (см. об этом ранее в тексте статьи). Наконец, начиная с первых же страниц он умело запутывает читателя, размещая по тексту повести множество тонких, почти неуловимых анахронизмов.

Впрочем, нужно сразу оговориться, что далеко не все анахронизмы, введенные в текст, так уж «неуловимы» для внимательного читателя. Чуть не в первых строках повести Кингсли дает нам подсказку, намекая, что действие развивается в непривычном нам, «мифическом» времени. В шестом абзаце первой главы писатель упоминает, что герой повести, маленький трубочист по имени Том (по сюжету ему примерно 5–6 лет), помнит, как близ северного города, где он живет, бастовали луддиты, «ломавшие ткацкие станки» (пик этого движения пришелся на 1811–1812 гг.), и как их мятеж подавляли войска под началом герцога Веллингтона. Как может показаться на первый взгляд, это грубая историческая ошибка: любому мало-мальски образованному читателю очевидно, что Артур Уэлсли, герой Наполеоновских войн (и в ту пору — еще никакой не герцог: он станет таковым лишь в 1814 г.), в описываемые времена находился в континентальной Европе. Веллингтон действительно прославится при подавлении чартистского мятежа, который, однако, произойдет намного позднее, в 1844–1845 гг. и никак не будет сопряжен с уничтожением ткацких станков (frame-breaking) [6, p. 204].

Здесь следует отметить, что исследователи не раз «подлавливали» Ч. Кингсли на встречающихся в его текстах анахронизмах, однако обуслов-

лены эти ошибки были главным образом недостаточной осведомленностью в области саксонского права [19] или неудачным выбором лексики при воссоздании речи монахов и иереев V в. н. э. [17]. Тем не менее в данном случае ситуация явно иная. Известно, что Кингсли долго и старательно вычитывал текст повести, готовя первую книжную публикацию, вносил в него многочисленные правки, как стилевого, так и фактологического характера, корректировал лексику, устранял речевые избыточности, отмечал и исправлял допущенные им ошибки [7, p. xii–xiii]. Еще более нелепым представляется допущение, что он мог перепутать луддитов с чартистами; о деятельности последних Кингсли был прекрасно осведомлен и какое-то время открыто симпатизировал ей, выведя чартистов положительными героями в ранних романах «Дрожжи» (“Yeast”, 1848) и «Олтон Лок, поэт и ткач» (“Alton Locke, Taylor and Poet”, 1850). Чартистская тема получает развитие в последующих главах «Детей вод»; так, один из ее персонажей в главе 3 насвистывает песенку «То-то времечко настанет!» (*вариант пер.*: «Вот тогда и заживем»; “In the good time coming…”) — знаменитую чартистскую песню, популярную в 1840-х гг. и упоминаемую в романе «Олтон Лок…» (гл. 4: «Ткачи и солдаты»).

Однако возвратимся к временны́м рамках повести. На первый взгляд, правомерным кажется допущение, что ее действие разворачивается именно в 1840-е гг. Так, в главе 1 упоминается «старый добрый Поскребыш» (Beeswings) — чистокровный скакун, победивший на скачках в Эскоте в 1833 г., многократно бравший призы в Донкастере и Ньюкасле и считавшийся «кумиром своей эпохи» (“idol of its time”); в честь этого жеребца названы конные состязания Федерации пивоваров, и имя его, опять же, было на слуху и в 1840-х гг. [6, p. 207].

Развивается в повести и тема работных домов, хорошо знакомая английскому читателю по роману Диккенса «Оливер Твист» (“Oliver Twist”, 1838); рассуждая о том, чем маленький герой питался в подводном мире (гл. 3), Кингсли упоминает «водянистую овсянку» (“water gruel”), что служит явной отсылкой к знаменитой сцене из диккенсовского романа, когда Оливер обращается к надзирателю работного дома со словами «Сэр, я хочу еще» (гл. 2).

Тем не менее именно в упомянутом эпизоде повести мы видим дальнейшее размывание автором временны́х границ. В игривом (а по

факту — едком и сатирическом) перечне той бесхитростной пищи, которой питается «водяной малыш» Том в подводном мире, наравне с «водяным (разведенным водой) молоком» и водяной (водянистой) кашицей, упоминается кресс-салат. Последний во времена Кингсли был своего рода «триггером»: в памяти читателя он вызывал скандальный образ маленькой торговки, запечатленный викторианским журналистом Генри Мэйхью (1812–1887) в его знаменитых очерках «Лондонские труженики, лондонская беднота» ("London Labour, London Poor"; 1851): «Хожу я, брожу по улицам с корзинкой кресс-салата и кричу день-деньской: "Кресс-салат, четыре пучка за пенни". <...> Игры? Я много знаю игр, но я в них не играю, потому что очень устаю ходить с корзинкой. Я не ребенок, но еще и не женщина — женщиной я к двадцати стану, — а мне сейчас только восемь, вот так-то» [18, p. 48].

Встречаются в повести «Дети вод» и другие отсылки к событиям 1850-х гг.; среди них — упоминание Промышленной выставки (гл. 2), открывшейся в 1851 г. (знаменитый Хрустальный дворец, знакомый отечественному читателю, в частности, по «Левше» (1881) Н.С. Лескова) [6, p. 211–212]. Следует упомянуть и коричневую бумагу (brown paper), которой, перед явлением трубочистов, застилаются комнаты в усадьбе Хартовера; это изобретение, запатентованное в США в 1852 г., было впервые представлено на все той же Промышленной выставке как «чудо [технического] прогресса» [22, p. 431].

В то же время повесть изобилует многочисленными именами и реалиями, которые могут быть отнесены лишь к 1860-м гг. Так, в главе 3 упоминается французский гимнаст-эквилибрист Блонден (псевдоним Жана-Эжена Робера Юдена), выступавший в Лондоне в 1861 г. [6, p. 213]. В той же главе идет речь о «новых мудрых законах для рыболовов», запрещавших тралить рыбу в речной воде, а также ограничивавших сбор паюсной икры, которые были приняты в 1860 г. [6, p. 214]. Фигурирует здесь, наконец, и "spoon bonnet" — особый вид капора в форме «стоячей ложечки», который получает распространение лишь в 1860-х гг. [14, p. 188].

Итак, перед нами — мир, существующий во вневременье, сочетающий в себе черты реального и вымышленного, где фантазия мерцает сквозь действительно бывшее, тем самым создавая впечатление, что читатель смотрит волшебный сон. Центральным образом для этого мира (по крайней

мере, для первых глав повести) становится столь же необычная и столь же вневременная, как он, дворянская усадьба — дом лорда Хартовера.

Исследователи отмечают, что у этого дома могли быть возможные прототипы. Самый известный из них — Мэлем-Тарн-хаус (Melham Tarn House), владение промышленника Уолтера Моррисона (1836–1921), где Кингсли не раз гостил, — «дом в позднегеоргианском стиле, над которым возвышается итальянская башенка 1850-х гг.» [15, p. 359]. Еще одним прообразом Хартовер-хауса служит усадьба Эштон-холл (Eshton Hall) в долине Эйрдейл, «замечательный ранний образец <...> дома в ново-елизаветинском стиле» [15, p. 189]. Называют в этом ряду и Брэмшилл-хаус (Bramshill House), усадьбу сэра Джона Коупа, мецената и хлебосола, на землях которого находился приход Ч. Кингсли [6, p. 204]. Но, как бы то ни было, все эти прототипы играют лишь номинальную роль.

Дом лорда Хартовера, занимающий центральное место в первых двух главах повести, нарочито фантастичен и небывал. В его названии (букв.: «Олень-над-домом»), возможно, заключена отсылка к заглавию стихотворения У. Вордсворта «Родник “Прыжок Оленя”» (“Hart-Leap Well”, 1800)[4] — образу застывшего мгновения, секунды. Именно такого оленя Том видит в роще парка, который «стоит, задремав, среди зарослей папоротника» [26, p. 12]. Таким образом, Hart-over-house — это дом, словно застывший над источником вод или над пропастью (если проводить параллель: усадьба Мэлем-Тарн-хаус — обрыв Мэлем-коув), накануне падения в вечность.

Дом лорда Хартовера сочетает в себе все эпохи английской истории. По сообщению Кингсли, он «все ширился и ширился, пока ширился мир» (“had grown and grown as the world grew”) [26, p. 15]; он — нечто вневременное, противоположное «новехоньким усадебкам, растущим, как грибы после ночного дождя» [26, p. 15]. Как отмечает автор-рассказчик, этот дом перестраивали «девяносто раз и в девятнадцати разных стилях», словно «кто-то возвел на одной улице все возможные на свете дома, а потом перемешал вместе ложечкой» [26, p. 14]. Неудивительно, сколь необычен и «неотмирен» внешний вид этой усадьбы; вот как описывает его автор, вводя притом поэтику «раблезианского перечня» (с романом Ф. Рабле повесть

4 По сюжету стихотворения граф, послуживший причиной гибели грациозного зверя, возводит три колонны-ступени (в память о трех последних прыжках зверя), а также «увеселительный домик» (pleasure house) и беседку.

неоднократно сравнивали, называя ее даже «“Гаргантюа” для детей» [7, p. 16]):

> Мансарды были англо-саксонские.
> Третий этаж — в норманнском стиле.
> Второй — в стиле Чинквеченто.
> Первый — в елизаветинском.
> Правое крыло — безукоризненный дорический ордер.
> Фронтон был раннеанглийский,
> но с просторным крыльцом,
> совсем как в греческом Парфеноне — *и т. д.*
>
> [26, p. 14]

Перед нами — очевидно вневременное пространство; недаром вход в дом охраняют демонические фигуры, «зубатые-презубатые, с рогами и еще с хвостом» [26, p. 12], а в парке растут гигантские деревья, настолько большие, что кажется, «будто само синее небо упокоилось на их вершинах» [26, p. 13]. Дом насквозь пронизан лабиринтом дымовых труб, и Тому, как античному герою, предстоит пробраться по ним до белой, застеленной простынями комнаты с сакральными картинами на стенах, где он впервые осознает свою собственную нечистоту.

***

Другой вариант «дома на краю времени» встречаем в повести шотландского писателя Кеннета Грэма (1859–1932) «Ветер в ивах» (“The Wind in the Willows”, 1908), где в этой роли выступает Кротовый Тупик (Mole End) — подземная усадьба Крота.

Следует отметить, что еще в ранних произведениях К. Грэм пробует экспериментировать с поэтикой безвременья. Образцы таковой можно обнаружить в его ранней эссеистике, к примеру, в эссе «Богемец в изгнании» (“Bohemian in Exile”, 1890): «Лежа на крутом откосе кургана, одного из тех, где бился в старину Альфред, мы курили, смотрели, не отрываясь, как мерцают в ночной вышине звезды; эти звезды — они сияли и за тысячу лет до нас, многим датчанам, что полегли на этих холмах; и чудилось в тишине, у обезлюдевшей под вечер дороги, кругло огибавшей наш холм, — что про-

шлое стало ближе, а современная жизнь <...> притихла, убаюканная, в долине Темзы» [23, p. 78].

Не менее значимым для шотландского автора становится и образ родного дома. В творчестве Грэма он прочно ассоциируется с концепцией “felicitous place” (в терминологии Г. Башляра) — места незыблемого, сохранного, абсолютно спокойного, своего рода «капсулы времени». Будучи с юных лет лишен родного дома (после ранней кончины матери, оставленный обезумевшим от горя отцом, он вынужден был проживать то у родственников, то в школьном пансионе, то на съемных квартирах), Грэм развивает в своих произведениях мечту о «собственном доме», уютном пространстве с предельно простой обстановкой (как он описывал его в эссе «Забвение беззаконное» (“The Iniquity of Oblivion”, 1895): «Несколько книг на полках — совсем немного <...> на стенах пара гравюр, какая-нибудь литография <...>. Все скромно — право слово, совсем скромно! — *И т. д.*» [24, p. 194].

Как и в случае «Детей вод», мир «Ветра в ивах» существует в безвременье, которое Ч. МакГрат метко определил как «золотое [эдвардианское] предвечерье накануне Великой войны» [12]. На первый взгляд мир повести подчинен природному течению времени. Здесь мы видим ярко выраженный круговорот сезонов: весна (гл. 1, 6) — лето (гл. 2, 3, 7, 8) — осень (гл. 3, 9, 10) — зима (гл. 3–5, 11, 12); упоминаются и конкретные праздники — к примеру, пора весенней уборки (гл. 1) или Сочельник (гл. 5). Тем не менее при внимательном чтении мы обнаруживаем, что герои «Ветра в ивах» явно живут на стыке двух времен: эдвардианской эпохи (1900-е) — и эпохи «викторианского благоденствия» (1860-е). Воплощением второй из них, своего рода капсулой времени, становится в повести Кротовый Тупик (Mole End) — «усадебка» одного из главных героев. В то же время пространство вокруг этой усадьбы — мир Речного Берега, как называет его сам Грэм, — скорее воплощает собой эпоху эдвардианскую, хотя и с некоторыми оговорками. Так, в главе 7 упоминается платный шлюз (большинство из них были упразднены в конце XIX в. [5, p. 128–129]), а запруженная река, на которую сетует дядюшка Рэт в главе 1, к 1900-м гг. уже не была таковой и расчистилась от судов, перестав быть «излюбленной игровой площадкой всех лондонцев» [5, p. 478]. Тем не менее по большей части пространство повести — это мир начала XX в., где по дорогам, уже асфальтированным

(well-metaled road), мчатся скоростные автомобили (ограничение скорости было повышено до 40 км/ч лишь в 1904 г.). Недаром в хвастливой песенке одного из героев (гл. 11) упоминается не королева, но король (очевидно, Эдуард VII), а также генерал Китченер, пик славы которого пришелся на 1900-е гг.

Дом Крота, в свою очередь, явное воплощение эпохи викторианской. На полочке здесь стоят гипсовые бюсты — «Гарибальди, младенец Самуил, королева Виктория и другие герои современной Италии» [25, p. 120]. Такие фигуры (в особенности изготовлявшиеся на фабрике стаффорширдских промышленников из династии Минтонов) приобрели популярность среди среднего английского класса после Промышленной выставки [25, p. 121, n. 24]. Гипсовое изображение молодой королевы, выставленное на полке на стене или над камином, по замечанию Ш.-А. Велтман, было одной из характернейших черт «викторианской домашней мифологии» [18]. Гарибальди посетил Великобританию в 1863 г. и на протяжении 1860-х гг. (вплоть до завершения Рисорджименто) был популярен как «герой современной Италии», после чего его слава среди британского среднего класса постепенно сошла на нет.

Характерно и упоминание фигурки «младенца Самуила», одного из известнейших образов викторианской гостиной. В 1776 г. сэр Дж. Рейнолдс написал картину с таким названием (“The Infant Samuel”), на которой изобразил библейского Самуила, последнего из судей Израильских, в образе белокурого мальчика, с кудрявыми волосами и в белых одеждах, умильно молящегося на коленях. Картина была весьма популярна; с опорой на ее ключевой образ было создано множество гипсовых статуэток, которые нередко можно было увидеть в домах среднего класса. В эдвардианскую эпоху и особенно в предвоенные годы такие фигурки уже высмеивались, как это происходит в рассказе П.Г. Вудхауса «Горшочки с золотом» (“Pots o’ Money”) из сборника «Человек этажом выше» (“Man Upstairs”, 1914).

Встречаются при описании подземной усадьбы и другие характерно викторианские черты. Папоротники в корзинках на стенах (одна из знаменитых «викторианских причуд» [11, p. 150–152]) и полочки с гипсовыми статуэтками; садок с золотыми рыбками и декоративный фонтан, увенчанный «шаром из посеребренного стекла, который отражал все вкривь и вкось и выглядел очень приятно» [20, с. 112], домашний кегельбан, садовые ла-

вочки — все это характернейшие черты минувшей эпохи, словно сошедшие со страниц каталога или рекламного буклета.

Впрочем, нельзя не отметить, что, даже создавая капсулу времени, Грэм умело размывает временны́е границы. Порукой тому служит образ «травяного катка» (roller) — тяжелого металлического валика с ручкой, использовавшегося для «укатывания» площадок для крикета. Эта игра дважды обретала популярность в Англии — в 1850-е и в 1900-е гг.; впрочем, для эдвардианской эпохи было бы более характерно упоминание газонокосилки (именно так передает слово “roller” И.П. Токмакова — «машинка для стрижки газона» [20, с. 112]).

***

Мотив безвременья, намеченный в повестях Кингсли и Грэма, находит отражение в детской литературе XX в. В 1958 и 1963 гг. соответственно они будут удостоены престижной премии «Полка Льюиса Кэрролла» (Lewis Carroll Shelf Award); и если «Ветер в ивах» и без того был весьма популярен, то «Дети вод» таким образом получили «второе открытие» и, в частности, привлекли интерес начинающего романиста Уильяма Мэйна (1928–2010). Развернутая аллюзия на повесть «Дети вод» возникает в дебютном романе Мэйна «Тверди земные» (“Earthfasts”, 1966), местом действия которого становится именно несуществующая долина Вендейла. Очевидно, в данном случае имеет место не только «реверанс» автору XIX в. (ведь едва ли широкий читатель смог бы распознать эту неявную параллель), но усиление центральной для Мэйна идеи безвременья. Только в таком пространстве, как Вендейл, мог произойти «разлом во времени» (или, буквально, «временно́е землетрясение» — time earthquake), в результате чего молодой барабанщик времен Георга III, отправившийся искать гробницу короля Артура в заветной пещере, вышел из нее на поверхность уже в XX столетии.

Для определения такой области сам автор подбирает слово “mearcstapa”, взятое из англосаксонской поэмы «Беовульф» (конец VII в.). Оно обозначает «пограничье» — те земли, из которых явился чуждый этому миру Грендель: “maer mearcstapa | se oe moras heold” — «скрывавшийся в топях | муж злосчастливый». Таким образом, долина Вендейла (а по совместительству и весь мир человеческий) предстает в романе У. Мэйна как

своего рода пограничье, смежное со всеми минувшими и грядущими временами, и эту грань можно, в физическом смысле, пересечь.

На древность, даже «хтоничность» изображаемого писателем края указывают многочисленные поэтичные топонимы: Hare Trod (Заячья тропа), High Keld (Высокий грот), Standing Stone Ring (Круг стоячих камней), Jingling Stones (Звенящие камни); постоянно встречающийся в названиях звук “h” создает ощущение древних аллитераций в духе «Беовульфа».

Время в романе У. Мэйна также оказывается многолико. Оно воспринимается как одушевленное существо («Он растревожил спавшее время» (“He disturbed the time that slept”) — сообщается о «госте из прошлого» [27, p. 51]); может становиться чем-то твердым: в сцене, когда барабанщик пытается вернуться домой через пещеру, он словно борется с невидимым препятствием; «Он проталкивается сквозь время» (“He’s pushing against time”) [27, p. 51] — комментирует это Кит, один из героев романа. Время для Мэйна и его персонажей становится относительной величиной, которая может изменяться в зависимости от местности. Недаром еще один герой романа, вдумчивый подросток Дэвид Уикс, замечает: «В некоторых местах время может протекать быстрее и медленнее» (“Time could have its changes of speed, in certain places”) [27, p. 51].

В романе Мэйна мы не встречаем намеренно введенных анахронизмов, как в текстах Кингсли или Грэма; но в то же время писатель создает перед нами явно затерянный в безвременье мир — мир йоркширской деревни, удивительный край, в котором в 1960-е гг. по-прежнему верят в домовых, а рассказы об их проделках могут быть вписаны в полицейские протоколы.

Выводы

Как видим, все рассмотренные нами авторы так или иначе стремятся создать в своих текстах особое мифическое пространство, в которых действует «сакральное» время, пусть и преследуют при этом разные цели. И не случайно во всех трех случаях в центре этих пространств оказывается британская усадьба: Хартовер-хаус у Кингсли, Кротовый Тупик у Грэма, многочисленные фермы и деревенские особняки у Мэйна. Так, для Ч. Кингсли образ вневременного дома, усадьбы Хартовера, служит тем самым местом, откуда начинается духовный путь его нуждающегося в очищении героя. Для Грэма «дом на краю времени» — идеальное обиталище, капсула времени,

воплощение желанной для писателя, но ушедшей навсегда эпохи. В случае Мэйна мы имеем дело с образом не только дома-усадьбы как такового, но целой долины (заимствованной из повести Кингсли), где время течет по своим прихотливым законам и где возможно фантастическое в окружающем его послевоенном мире.

Список литературы

Исследования

1 *Велигорский Г.А.* Страна колдовских снегов: Формирование образа волшебной России в британской детской литературе («Русские народные сказки» У.Р.Ш. Ролстона, «Русские сказки дедушки Петра» А. Рэнсома) // Вестник МГЛУ. 2021. Вып. 3(845). С. 245–263.

2 *Нургалеева Д.В.* Хронотоп «псковских» глав романа Е.Г. Водолазкина «Лавр» // Челябинский гуманитарий. 2017. № 4 (41). С. 41–45.

3 *Пискунова С.И.* Актуальность «Персилеса» // *Сервантес М. де.* Странствия Персилеса и Сихизмунды. М.: Ладомир: Наука, 2023. С. 441–511. (Серия «Литературные памятники»)

4 *Серто М. де.* Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 332 с. (Серия «Прагматический поворот». Вып. 5)

5 *Ackroyd P.* Thames: the Biography. New York; London; Toronto; Sydney; Auckland: Nan A. Talese: Doubleday, 2007. 481 p.

6 *Alderson B.* Explanatory Notes // *Kingsley Ch.* The Water-Babies: A Fairy-Tale for a Land-Baby / ed. by B. Alderson, with an introd. by R. Douglas-Fairhurst. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014. P. 203–235. (Series “Oxford World’s Classics”)

7 *Alderson B.* Introduction // *Kingsley Ch.* The Water-Babies: A Fairy-Tale for a Land-Baby / ed. with and introd. by B. Alderson. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009. P. ix–xxix. (Series “World’s Classics”)

8 *Carpenter H.* Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children’s Literature. Boston: Houghton Mifflin Company, 1985. 276 p.

9 *Hunt P.* “The Wind in the Willows”: A Fragmented Arcadia. New York; Toronto; Sydney: Twayne Publishers, 1994. 146 p.

10 *Klinberg G.* Besök i brittiska barnbokslandskap. Stockholm: Sjöstrands, 1987. 187 p. (Studies Published by the Swedish Institute for Children’s Books. Vol. 22)

11 *Logan Th.* The Victorian Parlour: A Cultural Study. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003. 282 p.

12 *McGrath Ch.* Second Wind for a Toad and His Pals // The New York Times. 2009. July 9. [N. p.].
13 *Nikolajeva M.* From Mythic to Linear: Time in Children's Literature. Lanham (MD); London: The Children's Literature Association: The Scarecrow Press, 2000. 305 p.
14 *Norris H.*, *Curtis O.* Nineteenth-Century Costume and Fashion. Mineola (NY): Cover Publications, 1998. 264 p.
15 *Pevsner N.* Yorkshire: The West Riding. London: Penguin Books, 1959. 656 p. (Series "Buildings of England". T. 17)
16 *Stephens J.* Language and Ideology in Children's Fiction. London; New York: Longman, 1992. 308 p.
17 *Uffelman L.K.* Kingsley's "Hypatia": Revisions in Context // Nineteenth-Century Literature. 1986. Vol. 41, № 1. P. 87–96.
18 *Weltman Sh.A.* Ruskin's Mythic Queen: Gender Subversion in Victorian Culture. Athens (OH): Ohio University Press, 1999. 236 p.
19 *Young M.* History as Myth: Charles Kingsley's "Hereward the Wake" // Studies in the Novel. 1985. Vol. 17, № 2. P. 174–188.

Источники

20 *Грэм К.* Ветер в ивах: сказка / пер. с англ. И. Токмаковой. М.: Детская литература, 1988. 288 с.
21 Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
22 Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851: Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes Into which the Exhibition was Divided. London: Printed for the Royal Commission, 1851. 867 p.
23 *Grahame K.* Pagan Papers. London: Elkin Matthews: John Lane; Chicago: Stone & Kimball, 1894. 166 p.
24 *Grahame K.* The Iniquity of Oblivion // The Yellow Book: An Illustrated Quarterly. October 1895. Vol. 7. P. 192–202.
25 *Grahame K.* The Wind in the Willows: An Annotated Edition / Ed. by S. Lerer. Cambridge (MA); London: Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
26 *Kingsley Ch.* The Water-Babies: A Fairy-Tale for a Land-Baby / Ed. by B. Alderson, with an Introd. by R. Douglas-Fairhurst. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014. 290 p. (Series "Oxford World's Classics")
27 *Mayne W.* Earthfasts. London: Puffin Books, 1969. 192 p.

References

1 Veligorskii, G.A. “Strana koldovskikh snegov: Formirovanie obraza volshebnoi Rossii v britanskoi detskoi literature (‘Russkie narodnye skazki’ U.R.Sh. Rolstona, ‘Russkie skazki dedushki Petra’ A. Rensoma)” [“The Wonderful Snow-Land: Formation of the Image of Magic Russia in British Children’s Literature (‘Russian Folk-Tales’ by W.R.S. Ralston, ‘Old Peter’s Russian Tales’ by A. Ransome”). *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, issue 3 (845), 2021, pp. 245–263. (In Russ.)

2 Nurgaleeva, D.V. “Khronotop ‘Pskovskikh’ glav romana E.G. Vodolazkina ‘Lavr’.” [“Chronotope of the ‘Pskov’ Chapters of E.G. Vodolazkin’s Novel ‘Laurus’.”] *Cheliabinskii gumanitarii*, no. 4 (41), 2017, pp. 41–45. (In Russ.)

3 Piskunova, S.I. “Aktual’nost’ ‘Persilesa’.” [“The Relevance of ‘Persiles’.”]. Servantes, M. de. *Stranstviia Persilesa i Sikhizmundy*. Moscow, Ladomir Publ., Nauka Publ., 2023, pp. 441–511. (Series “Literaturnye pamiatniki”) (In Russ.)

4 Serto, M. de. *Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskusstvo delat’* [*The Invention of Everyday Life. 1. The Art of Doing*], trans. by D. Kalugin and N. Movnina. St. Petersburg, European University in St. Petersburg Publ., 2013. 332 p. (Series “Pragmaticheskii povorot.” Issue 5) (In Russ.)

5 Ackroyd, Peter. *Thames: the Biography*. New York, London, Toronto, Sydney, Auckland, Nan A. Talese Publ., Doubleday Publ., 2007. 481 p. (In English)

6 Alderson, Brian. “Explanatory Notes.” Kingsley, Charles. *The Water-Babies. A Fairy-Tale for a Land-Baby*, ed. by Brian Alderson, with an introd. by Robert Douglas-Fairhurst. Oxford, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 203–235. (Series “Oxford World’s Classics”) (In English)

7 Alderson, Brian. “Introduction.” Kingsley, Charles. *The Water-Babies. A Fairy-Tale for a Land-Baby*, ed. with an introd. by Brian Alderson. Oxford, New York, Oxford University Press, 2009, pp. ix–xxix. (Series “World’s Classics”) (In English)

8 Carpenter, Humphrey. *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children’s Literature*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1985. 276 p. (In English)

9 Hunt, Peter. *The Wind in the Willows: A Fragmented Arcadia*. New York, Toronto, Sydney, Twayne Publishers, 1994. 146 p. (In English)

10 Klinberg, Goethe. *Besök i brittiska barnbokslandskap*. Stockholm, Sjöstrands Publ., 1987. 187 p. (Studies Published by the Swedish Institute for Children’s Books. Vol. 22) (In Sweden)

11 Logan, Thad. *The Victorian Parlour: A Cultural Study*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2003. 282 p. (In English)

12 McGrath, Charles. “Second Wind for a Toad and His Pals.” *The New York Times*, 2009, July 9, [n. p.]. (In English)

13 Nikolajeva, Maria. *From Mythic to Linear: Time in Children’s Literatur*e. Lanham, London, The Children’s Literature Association, The Scarecrow Press, 2000. 305 p. (In English)

14 Norris, Herbert, Curtis, Oswald. *Nineteenth-Century Costume and Fashion*. Mineola, Cover Publications, 1998. 264 p. (In English)

15 Pevsner, Nikolaus. *Yorkshire: The West Riding*. London, Penguin Books, 1959. 656 p. (Series "Buildings of England." Vol. 17) (In English)

16 Stephens, John. *Language and Ideology in Children's Fiction*. London, New York, Longman, 1992. 308 p. (In English)

17 Uffelman, Larry. "Kingsley's ʻHypatia': Revisions in Context." *Nineteenth-Century Literature*, vol. 41, no. 1, 1986, pp. 87–96. (In English)

18 Weltman, Sharon Aronofsky. *Ruskin's Mythic Queen: Gender Subversion in Victorian Culture*. Athens, Ohio University Press, 1999. 236 p. (In English)

19 Young, Michael. "History as Myth: Charles Kingsley's ʻHereward the Wake'." *Studies in the Novel*, vol. 17, no. 2, 1985, pp. 174–188. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/NKSVHK
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)

МУЗЕЙ-УСАДЬБА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

© 2024 г. А.Е. Агратин
Российский государственный гуманитарный университет, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 22 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-368-385

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00051: «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала»), https://rscf.ru/project/22-18-00051/

Аннотация: В XX в. традиционная владельческая усадьба становится феноменом исторического прошлого. Этот процесс берет свое начало на рубеже XIX–XX столетий — призрачность усадебной культуры, ее архаичность оказываются общим местом в художественной литературе («Вишневый сад» А.П. Чехова, «Сестра» Г.И. Чулкова, «Сутуловское гнездовье» С.М. Городецкого, «Покойница в доме» А.М. Кузмина). В то же время на передний план выходит проблема нарративного упорядочения многочисленных событий и лиц, связанных с усадебным наследием. В произведениях первой половины XX в. усадьба не рассматривается сама по себе и занимает писателей в аспекте осмысления дореволюционной эпохи («Дневник Кости Рябцева» Н. Огнёва, «Мирская чаша» М.М. Пришвина, «Несрочная весна» И.А. Бунина), но чем шире распространяется музеефикация усадеб, тем актуальнее становится вопрос о нарративах памяти как специфическом механизме культурного самосознания. В статье с опорой на категориальный аппарат современной теории повествования предпринимается анализ повести С.Д. Довлатова «Заповедник» (1983). Писатель показывает, как в музейно-усадебном контексте нарративы памяти приобретают откровенно искусственный (симулятивный) характер, «чужое» усадебное прошлое так и не становится «своим» настоящим рассказчика (экскурсовода) и его адресата (туриста).

Ключевые слова: музей-усадьба, русская литература XX в., нарратология, повествование, нарратив памяти, С.Д. Довлатов.

Информация об авторе: Андрей Евгеньевич Агратин — кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125047 г. Москва, Россия; старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4993-7289

E-mail: andrej-agratin@mail.ru.

Для цитирования: *Агратин А.Е.* Музей-усадьба в русской литературе: нарратологический аспект // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 368–385. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-368-385



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

MUSEUM ESTATE IN RUSSIAN LITERATURE: NARRATOLOGICAL ASPECT

© 2024. Andrey E. Agratin
Russian State University for the Humanities, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 22, 2024
Approved after reviewing: March 25, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS at the expense of a grant from the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00051: "Estate and Dacha in Russian Literature of the 20th–21st Centuries: The Fate of the National Ideal" (https://rscf.ru/project/22-18-00051/).
Abstract: In the 20th century, the estate became a phenomenon of the historical past. This process began at the turn of the 19th and 20th century: the ghostliness of the estate culture and its archaic character are commonplace in literature of that time (A.P. Chekhov's "The Cherry Orchard," G.I. Chulkov's "The Sister," S.M. Gorodetsky's "Sutulov's Nest," A.M. Kuzmin's "The Deceased in the House"). At the same time, the problem of narrative ordering of numerous events and persons connected with the estate heritage comes to the fore. In the works of the first half of the 20th century, it appears as the aspect of comprehension of the pre-revolutionary epoch (N. Ognev's "Kostya Ryabtsev's Diary," M.M. Prishvin's "The Worldly Cup," I.A. Bunin's "The Imminent Spring"). But the wider the museification of the estate spreads, the more urgent becomes the question of memory narratives as a specific mechanism of cultural self-consciousness. The article analyzes S.D. Dovlatov's story "Reserve" through the terminology paradigm of contemporary narrative theory. The writer shows how to acquire a frankly artificial (simulative) character in the estate museum context memory narratives, the "alien" estate past never becomes "his"/"her own" present of the narrator (guide) and his addressee (tourist).
Keywords: estate museum, Russian literature of the 20th century, narratology, narrative, memory narrative, S.D. Dovlatov.
Information about the author: Andrey E. Agratin, PhD in Philology, Associate Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125047 Moscow, Russia; Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4993-7289
E-mail: andrej-agratin@mail.ru
For citation: Agratin, A.E. "Museum Estate in Russian Literature: Narratological Aspect." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 368–385. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-368-385

Терминологический аппарат, применяемый для изучения «усадебного текста» русской литературы, находится на стадии формирования. Существенный вклад в его развитие был сделан О.А. Богдановой [3]. «Усадебные» исследования обогатились такими категориями, как «гетеротопия усадьбы» и «усадебный габитус», которые удачно вписались в уже существовавший понятийный ряд («усадебный топос», «усадебный хронотоп», «усадебный локус», «усадебная культура» и пр.). Эту концептуальную парадигму следует считать теоретическим фундаментом, на котором в дальнейшем могут вырасти более нюансированные абстрактные модели, релевантные интересующему нас литературному материалу. Перспективным источником формирования таких моделей оказывается нарратология, или теория повествования.

Не сосредоточиваясь на специфике литературы как искусства слова, привлекая в качестве материала любые тексты, которые, согласно формулировке В. Шмида, «излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую *историю*» [19, с. 13], нарратология предложила универсальную систему понятий и категорий, значительно превышающую литературоведческий «арсенал» как количественно, так и качественно, поскольку она адресуется не только специалистам по истории и теории литературы, но и всем гуманитариям, так или иначе занятым осмыслением феномена «рассказывания», как бы он ни реализовывался (будь это вербальный нарратив, музейная экспозиция, фильм, живописное полотно и т. д.), т. е. различных способов «формирования, хранения и ретрансляции событийного человеческого опыта» [15, с. 8].

«Усадебный текст» русской литературы представлен прежде всего сюжетно-повествовательными произведениями (начиная от классических

образцов в творчестве А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и заканчивая эпической прозой XX–XXI вв.). Нарратологический инструментарий позволяет дать наиболее точное и детальное описание произведений подобного рода, определить стратегии и тактики рассказывания, свойственные «усадебному тексту», применить такие категории, как фокализация, точка зрения, событийность, этос наррации, к анализу произведений занимающего нас типа. Наконец, именно в нарратологическом поле были выработаны и апробированы наиболее эффективные методы изучения феномена исторической и семейно-родовой памяти, чрезвычайно значимые для характеристики «усадебного топоса» и механизмов его функционирования.

Нарративы памяти представляют собой повествования о прошлом, призванные сблизить его с настоящим субъекта и адресата рассказывания. Основная функция таких нарративов — формирование идентичности, как персональной, так и групповой. По верному замечанию А.В. Корчинского, они необходимы для «конструирования “я”, в структуру которого встраиваются элементы не только личной, но и коллективной памяти» [7, с. 20]. Нарративы памяти формируются на пересечении персонального и всеобщего: излагаемый «сюжет» (например, национально-культурного масштаба), к которому «я», возможно, не имеет прямого отношения, тем не менее становится для «меня» лично значим. В этом плане весьма примечательно, что формирование так называемой исторической памяти необязательно происходит в сознании участников тех или иных событий. Отсюда и представление о постпамяти (*postmemory*), сформулированное М. Хирш: «Категория постпамяти описывает позицию, которую “поколение после” занимает по отношению к личной, коллективной и культурной травме или трансформации живших прежде — к событиям или историческим периодам, которые они «помнят» <...> лишь благодаря рассказам» [18, с. 7].

Забегая вперед, подчеркнем, что механизм, описанный исследовательницей, с определенными оговорками можно обнаружить не только в рамках так называемых *trauma studies*, но и работая с более обширным материалом — символической фиксацией некоего сегмента прошлого (он может обладать негативным или позитивным смыслом), подлежащего сохранению в памяти будущих поколений.

Весьма типичным посредником между прошлым и настоящим, обеспечивающим подобную фиксацию, становится музей. Как замечает О. На-

варро, «музеи являются лучшим примером <…> мнемонической машины, они представляют собой подлинный парадокс: место, где мы можем увидеть присутствие чего-то, чего больше не существует <…> музеи — материальное воплощение коллективной памяти, основанной на множестве индивидуальных памятей. Воплощение, старающееся создать у нас ощущение “Я там был”» [9, с. 8].

Главным инструментом трансляции исторической памяти в рамках музейной деятельности оказывается нарратив. В одной из современных работ по этому вопросу находим следующее соображение: «…нарративный подход очень близок музейному пространству, которое отвечает основным критериям нарратива: процессуальности (движение в пространстве, а иногда и во времени), субъективности (каждый посетитель или куратор переосмысливает экспозиционное пространство) и самодостаточности, поскольку любой музей является самодостаточным текстом, который весьма приблизительно соотносится с реальностью бывшей или текущей» [5, с. 58].

Чарльз Гароян в статье “Performing the Museum” доказывает, что «отношения между музеем и его посетителями» следует рассматривать «как диалогический процесс, который активизирует игру между публичными нарративами музея и персональными нарративами зрителей» (пер. с англ. мой. — *А.А.*) [21, p. 234]. Подробно данная проблематика освещена в коллективной монографии “Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions” [22].

Музей-усадьба в этом плане наделяется особым статусом среди «мест памяти» [8, с. 71]. Дело в том, что усадьба сама по себе, еще до своей музеефикации, играет роль «хранилища памяти — родовой и культурной» [11, с. 112]. По замечанию В.Г. Щукина, «в обжитом пространстве усадьбы, выражаясь метафорически, обитал дух прошлого» [20, с. 98]. Охарактеризованное исследователем мироощущение в полной мере отражено в произведениях русской литературы конца XIX — начала XX в. Именно тогда, на этапе постепенного угасания традиционной «усадебной культуры», она подвергается рефлексии и начинает пониматься как мнемоническая «граница» между прошлым и настоящим (один из самых показательных примеров — «Вишневый сад» (1903) Чехова). В предшествующей русской литературе усадебный мир обычно изображался в качестве места действия, но не объекта памяти («Дворянское гнездо» (1858) И.С. Тургенева, «Война и

мир» (1863–1869) Л.Н. Толстого и др.). Исключение составляют автобиографические произведения («Семейная хроника» (1840–1856) С.Т. Аксакова и др.): однако здесь в фокусе внимания не усадьба как таковая (она мыслится как нечто само собой разумеющееся, как неотъемлемая часть авторской и читательской реальности), а личное прошлое рассказчика, его переживания, детские впечатления и т. п.

Согласно точному наблюдению О.А. Поповой, в художественных текстах рубежа XIX–XX вв. представители ушедшей эпохи оказываются не просто героями историй, легенд или семейных преданий, но буквально гостями из прошлого. Так, в рассказе Г.И. Чулкова «Сестра» (1909) персонажи непосредственно общаются с призраком недавно умершей тетки. Присутствие предков может быть выражено менее определенно, в виде смутно улавливаемой персонажами потусторонней силы, роковым образом влияющей на их жизнь, — эта сила может быть абсолютно реальной (как в «Сутуловском гнездовье» (1911) С.М. Городецкого и «Лебединых кликах» (1911) Б.А. Садовского) или представляться иллюзией, вызванной психическим расстройством (как в «Жар-цвете» (1895) А.В. Амфитеатрова, «Страшной усадьбе» (1913) С.М. Городецкого, «Покойнице в доме» (1914) М.А. Кузмина) (см.: [11, с. 113–115]). Во всех перечисленных произведениях действующие лица *причастны* к усадебному миру (выступают его полноправными обитателями) — последний является для них наличной действительностью, где прошлое и настоящее сливаются воедино. Не случайно в рамках мистического (с точки зрения медицинской нормы, патологического) сюжета герои взаимодействуют с предками *непосредственно* — нарратив памяти оборачивается перформативом: «Если нарратив разворачивает (в воображении коммуникантов) отстоящую во времени цепь событийной смены жизненных ситуаций, то перформатив является таким непосредственным речевым действием (или жестом), которое само служит микрособытием» [16, с. 10].

Иначе усадьба функционирует после превращения в музей, начавшегося в первые десятилетия XX в. Меняются носители культурной памяти: потомки дворянских родов уступают место экскурсоводам и посетителям. Первые еще могут принадлежать к усадебному универсуму, вторым же он обычно чужд и доступен лишь в форме нарратива, от организации которого зависит восприятие и осмысление прошлого. Так, в повести Н. Огнёва

«Дневник Кости Рябцева» (1927) об имении князей Урусовых советским школьникам рассказывает сторож, когда-то служивший помещику: «...не наблюдается никакого эстетического или мировоззренческого воздействия изящных интерьеров дворца и экспонатов музея на школьников. Страх сторожа перед привидением, за которым, возможно, стоит трагическая история возвышенной любви, для них только повод к розыгрышу и опасным шуткам» [4, с. 189].

В результате музей «демонстрирует преимущество нового советского строя над старым дворянско-помещичьим» [4, с. 189].

Нарратив памяти парадоксальным образом служит не защите, а, напротив, отрицанию прошлого. Конечно, так происходит не всегда. Музей способен оберегать усадебное наследие (ср.: «Мирская чаша» (1922) М.М. Пришвина) или стать поводом для его идеализации (ср.: «Несрочная весна» (1923) И.А. Бунина). Несложно заметить, что в упомянутых текстах оценивается не столько сам музей-усадьба, сколько репрезентируемое им прошлое (достойно ли оно увековечивания, как его нужно интерпретировать и т. п.). Во второй половине XX столетия, когда музеефикация усадьбы получает более глубокое развитие, в литературе проблематизируются уже сами формы воссоздания прошлого, чему ярким примером служит повесть С.Д. Довлатова «Заповедник» (1977–1983). На ней мы остановимся подробнее.

М.С. Акимова (Федосеева) отмечает, что в произведении писателя «музей-заповедник (послереволюционная усадьба) является местом, где публичное заменяет личное» [1, с. 26]. К этой формуле можно свести всю суть повествовательной деятельности сотрудников Михайловского и Тригорского, направленной на формирование «парадного» образа Пушкина. Нарратив выступает для них риторическим инструментом, применяемым исходя из определенных идеологических установок и позволяющим создать такую версию биографии поэта, которую было бы удобно презентовать туристам. Весьма показателен диалог Алиханова с Галиной Александровной:

> — Нужно как следует подготовиться. Проштудировать методичку. В жизни Пушкина еще так много неисследованного... Кое-что изменилось с прошлого года...
>
> — В жизни Пушкина? — удивился я [23, с. 352].

Намеренно абсурдный вопрос-ответ героя не так уж далек от истины. Жизнь Пушкина может быть представлена лишь в виде суммы историй, событийное содержание которых напрямую зависит от способа рассказывания, применяемого экскурсоводами. Исчерпывающе звучит умозаключение нарратора: «Что требуется от экскурсовода? Яркий впечатляющий рассказ. И больше ничего» [23, с. 378].

Как же строят свои нарративы сотрудники музея? Прежде всего они ориентируются на «фонд» речевых клише. Шаблонные фразы периодически доносятся до слуха главного героя по мере его движения по заповеднику: «История культуры не знает события, равного по трагизму... Самодержавие рукой великосветского шкоды...» [23, с. 371]; «...Вдумайтесь, товарищи!.. “Я вас любил так искренне, так нежно...” Миру крепостнических отношений противопоставил Александр Сергеевич этот вдохновенный гимн бескорыстия...» [23, с. 352]; «Исполнилось пророчество: “Не зарастет священная тропа!..”» [23, с. 360]. Любопытно, что в последнем примере пушкинская цитата искажена: достоверность и точность излагаемых сведений игнорируются даже на самом поверхностном уровне. Наверное, ситуация была бы не столь плачевной, если бы рассказчики ограничивались декларативной рамкой (вынужденно применяемой), за которой скрывается нечто более информативное. Однако со временем персонажу становится совершенно ясно, что любая экскурсия представляет собой цепочку готовых повествовательных «блоков». Алиханов бегло перечисляет их, описывая экскурсионную рутину: «Рассказал о первой ссылке. Затем о второй. Перебираюсь в комнату Арины Родионовны... “Единственным по-настоящему близким человеком оказалась крепостная няня...” Все, как положено... “...Была одновременно — снисходительна и ворчлива, простодушно религиозна и чрезвычайно деловита...” Барельеф работы Серякова... “Предлагали вольную — отказалась...”» [23, с. 375].

Искусственность нарратива исключает необходимость сверяться с фактами и делает практически любые ошибки простительными. Так, Алиханов не на шутку пугается, когда внезапно для себя самого вместо пушкинских строк начинает декламировать стихотворение Есенина: «Я обмер. Сейчас кто-нибудь выкрикнет: “Безумец и невежда! Это же Есенин — ‘Письмо к матери’...”» [23, с. 375]. Однако опасения героя не оправдываются: «Лица были взволнованны и строги. Лишь один пожилой турист со значением вы-

говорил: / — Да, были люди…» [22, с. 376]. Последующая череда оговорок также абсолютно не мешает рассказу: «В следующем зале я приписал “Мнемозину” Дельвигу. Затем назвал Сергея Львовича — Сергеем Александровичем <…>. Но это были сущие пустяки. Я уж не говорю о трех сомнительных литературоведческих догадках» [22, с. 376].

Нарратив памяти на деле оказывается нарративом «квазипамяти». Очень важно, что он отнюдь не ограничивается вербальной презентацией, а превращается в самый настоящий спектакль, порождающий иллюзию реальности. Интересна в этом плане фигура провинциального писателя-неудачника Потоцкого, который «быстро уяснил, что на земле есть две вещи, ради которых стоит жить. Это — вино и женщины. Остальное не заслуживает внимания» [23, с. 379]. Персонаж «стал водить экскурсии. Причем водил неплохо», кормя незадачливых туристов легендами о могиле Пушкина, разыгрывая в общении с ними «доверительную интимность» [23, с. 381]: «Личная трагедия Пушкина и сейчас отзывается в нас мучительной душевной болью…» — сокрушенно произносит герой. Он спокойно жертвует достоверностью в пользу большей экспрессивности (а вернее — просто не задумывается о каких бы то ни было фактологических соответствиях): «Потоцкий украшал свои монологи фантастическими деталями. Разыгрывал в лицах сцену дуэли. Один раз даже упал на траву. Заканчивал экскурсию таинственным метафизическим измышлением: “Наконец после долгой и мучительной болезни великий гражданин России скончался. А Дантес все еще жив, товарищи…”» [23, с. 381].

Можно подумать, что нарратив памяти в исполнении Потоцкого приобретает черты перформатива, как будто писатель воспроизводит сюжетную ситуацию, характерную для произведений рубежа XIX–XX вв. Однако взаимодействие персонажей с призраком в «Сестре» Чулкова — факт изображенного мира, тогда как у Довлатова поединок Пушкина и Дантеса не более чем разыгрываемая сценка, имитация когда-то произошедших событий. В этой связи корректнее было бы говорить не о перформативности, а скорее «миметичности» музейной наррации.

Той же «игровой» тактики в конечном счете придерживается и Алиханов, пусть и реализуя ее в менее безответственной форме. Герой раскрывает секрет своего успеха: «Тут сказывалась, конечно, изрядная доля моего актерства. Хотя дней через пять я заучил текст экскурсии наизусть, мне лов-

ко удавалось симулировать взволнованную импровизацию. Я искусственно заикался, как бы подыскивая формулировки, оговаривался, жестикулировал, украшая свои тщательно разработанные экспромты афоризмами Гуковского и Щеголева» [23, с. 384].

Вместе с тем нарратив памяти проблематизирован Довлатовым на более глубоком уровне. Подлинность рассказываемого — далеко не единственное условие адекватного функционирования нарратива рассматриваемого типа. Еще один герой-маргинал — Володя Митрофанов, гений, наделенный феноменальной памятью и «безмерной жаждой знаний» [23, с. 377] (он «знал костюмы и обычаи всех эпох. Фауну любого уголка земли. Мельчайшие подробности в ходе доисторических событий <...>. Он помнил, как звали жену Ломоносова...» [23, с. 378]) и в то же время страдающий патологической ленью. Заповедник стал для этого персонажа спасительным убежищем, потому что не требовал дополнительной активности, кроме собственно повествовательной. Казалось бы, перед нами тот самый человек, который сможет наконец-то поведать слушателям историческую правду. В действительности его ценят не столько за исключительные когнитивные способности, сколько за мастерство изложения: «Рассказывать Митрофанов умел. Его экскурсии были насыщены внезапными параллелями, ослепительными гипотезами, редкими архивными справками и цитатами на шести языках» [23, с. 378]. Дело в том, что адресат повествования (турист) нетребователен, его устраивает внешняя выразительность речи экскурсовода при отсутствии у него знаниевой компетенции. Алиханов замечает: «К поэзии эти люди, в общем-то, равнодушны. Пушкин для них — это символ культуры. Им важно ощущение — я здесь был. Необходимо поставить галочку в сознании. Расписаться в книге духовности... Моя обязанность — доставить им эту радость, не слишком утомляя. Получив семь шестьдесят и трогательную запись в книге отзывов: “Мы увидели живого Пушкина благодаря экскурсоводу такому-то и его скромным знаниям...”» [23, с. 385].

Асимметричность «музейной» наррации («событие самого рассказывания» [2, с. 500] важнее рассказанного события) предопределяет симулятивный характер заповедного пространства. В довлатоведении неоднократно отмечалось, что туристическая обитель, детально воссоздаваемая писателем, переполнена всевозможными подделками: начиная от «войлочных бакенбардов» официанта [23, с. 347] и заканчивая изображением

Закомельского, выдаваемого директором музея за портрет Ганнибала [22, с. 353], и легендарной аллеей Керн, «выдумкой Гейченко» [23, с. 410].

Возможно, положение спасают немногочисленные посетители заповедника, интересующиеся подробностями пушкинской биографии и вроде бы претендующие на более высокий уровень интеллектуальных притязаний? Однако эта категория туристов не вызывает у Алиханова ничего, кроме раздражения:

> — Это, — говорю, — знаменитый портрет работы Кипренского... Заказан Дельвигом... Возвышенная трактовка... Черточки романтической приукрашенности... «Себя как в зеркале я вижу...» Куплен Пушкиным у вдовы барона...
>
> — Когда? В каком году?
>
> — Я думаю, в тридцатом.
>
> — За сколько?
>
> — Какая разница! — не выдержал я [23, с. 383].

Качество нарратива отнюдь не обусловлено многочисленностью составляющих его деталей, поскольку он по определению является продуктом отбора наиболее значимых, с точки зрения повествующего субъекта, сведений. Аудитория требует от экскурсовода нерелевантных знаний, словно предвидя его «невежество», дающее ей повод продемонстрировать свое превосходство (референтное содержание нарратива парадоксальным образом вновь дискредитируется, находясь при этом в фокусе внимания говорящего):

> На третий день работы женщина в очках спросила меня:
>
> — Когда родился Бенкендорф?
>
> — Году в семидесятом, — ответил я.
>
> В допущенной мною инверсии звучала неуверенность.
>
> — А точнее? — спросила женщина.
>
> — К сожалению, — говорю, — забыл...
>
> Зачем, думаю, я лгу? Сказать бы честно: «А пес его знает!»... Не такая уж великая радость — появление на свет Бенкендорфа.
>
> — Александр Христофорович Бенкендорф, — укоризненно произнесла дама, — родился в тысяча семьсот восемьдесят четвертом году. Причем в июне... [23, с. 374].

Ключевая проблема, по Довлатову, заключается в том, что нарратив памяти не выполняет своей главной функции — не обеспечивает формирование персональной/групповой идентичности в плане внутреннего самоощущения субъекта. Рассказ о поэте воспринимается поверхностно как Алихановым, так и туристами. Дефицит или, наоборот, переизбыток интереса к фактам сочетается с отсутствием эмоциональной причастности к жизни человека прошлого столетия: Пушкин-для-всех вытесняет «моего Пушкина». В.И. Тюпа, ориентируясь на оппозицию *idem — ipse*, предложенную П. Рикёром, справедливо утверждает, что характер в литературе («я-для-других») неизбежно породил «изнаночное», потаенное «я-для-себя» персонажа («приватный» модус существования), которое является результатом его внутренней самоактуализации (а не внешней, «объективной» оценки) и может именоваться самостью [17, с. 40]. Сотрудники, которые «обожают Пушкина. И свою любовь к Пушкину. И любовь к своей любви» [23, с. 363], как бы стирают вышеозначенное различие, сливаясь в хоровом почитании официально признанного Пушкина-гражданина, — он становится для них «коллективной собственностью» [23, с. 369], иконой, не имеющей ни малейшего отношения к исторической действительности.

Алиханов же, за пределами экскурсионной работы, задается вопросом о месте Пушкина («для-себя», а не «для-других») в собственной жизни. «Чем лучше я узнавал Пушкина, тем меньше хотелось рассуждать о нем. Да еще на таком постыдном уровне» [23, с. 384], — признается герой, уставший от участия в экскурсионной «постановке». После знакомства с источниками его посещают следующие мысли: «Больше всего меня заинтересовало олимпийское равнодушие Пушкина. Его готовность принять и выразить любую точку зрения. Его неизменное стремление к последней высшей объективности. Подобно луне, которая освещает дорогу и хищнику и жертве» [23, с. 384–385].

Возможно, как раз такого равнодушия и не хватает герою, чтобы принять все противоречия окружающей его действительности. По наблюдению К.Г. Дочевой, Пушкин становится для Алиханова своеобразным инструментом самоопределения: образ поэта используется им «в качестве мощного энергетического средства для восстановления утраченных возможностей и собственной идентификации» [6, с. 167].

Было бы неверно считать, что нарративы памяти полностью дискредитируются Довлатовым. Разоблачительный пафос рассказчика направлен

только на их «музейную» разновидность. Алиханов обнаруживает и более надежные повествовательные ресурсы: «В местной библиотеке я нашел десяток редких книг о Пушкине. Кроме того, перечитал его беллетристику и статьи» [23, с. 384]. В «Заповеднике» вскользь упоминаются и люди, пережившие сложный исторический опыт, — они прямо противопоставлены носителям коллективного «беспамятства», а имплицитно — тем, кто присваивает себе чужое прошлое (в том числе сотрудникам музея): «Сталина в деревне не любили. Это я давно заметил. Видно, хорошо помнили коллективизацию и другие сталинские фокусы. Вот бы поучиться у безграмотных крестьян нашей творческой интеллигенции. Говорят, в ленинградском Дворце искусств аплодировали, когда Сталин появился на экране» [23, с. 417].

Наконец, не вызывает сомнения искренность личных воспоминаний Алиханова о знакомстве и жизни с супругой — они выполняют авторефлексивную функцию и подчеркивают разницу между самостью героя, от которой он пытается уйти («Мои несчастья были вне поля зрения. Где-то за спиной. Пока не оглянешься — спокоен. Можно не оглядываться...» [23, с. 385]), и «механически исполняемой» [23, с. 384] ролью, предлагаемой ему в заповеднике. Примечательно, что глагол «помнить» и его производные используются рассказчиком именно в контексте автобиографического нарратива или отсылок к нему в диалогах с женой: «Вспомнил наш (с женой. — *А.А.*) последний разговор...» [23, с. 389]; «Помню, народный судья Чикваидзе обратился к моей бывшей жене...» [22, с. 389]; «Таню я заметил сразу. Сразу запомнил ее лицо...» [23, с. 391]; «Помню, я даже сказал...», «Помню, я выкрикнул что-то нелепое» [23, с. 399]; «Помнишь, как я нес тебя из гостей? Нес, нес и уронил... Когда-то все было хорошо» [23, с. 411] и т. п.

В «Заповеднике» Довлатов показывает, как в музейно-усадебном контексте нарративы памяти приобретают откровенно искусственный характер. Отчасти это связано с тем, что «музей выступает, с одной стороны, в качестве места памяти и, с другой стороны, как инструмент исторической политики» [14, с. 16]. Данная характеристика в первую очередь относится к музеям, «где доминирует принцип коммеморации — мобилизации памяти о конкретных событиях или исторических персонажах» [14, с. 16]. В число подобных учреждений, безусловно, можно включить и Пушкинский заповедник, изображенный в довлатовской повести. Именно здесь достигает

предела реализация общего принципа формирования исторической памяти: «…в отличие от конкретного фактического содержания, которое фрагментарно, образ прошлого всегда целостен, пробелы в нем заполняются естественным образом через механизмы игнорирования, незнания, мифологизации, выдумывания отдельных элементов и т. д.» [10, с. 84].

Являясь, по выражению Л.П. Репиной, «важнейшей составляющей самоидентификации индивида, социальной группы и общества в целом» [12, с. 10], память требует более деликатных инструментов нарративного воплощения, которых музей, с точки зрения писателя, пока не способен предложить: «чужое» усадебное прошлое так и не становится «своим» настоящим рассказчика и его адресата.

Трансформируясь в музей, традиционная владельческая усадьба окончательно переходит в область исторического прошлого. Этот процесс берет свое начало на рубеже XIX–XX вв. — призрачность старой «усадебной культуры», ее архаичность становятся общим местом в литературе. Вместе с тем на передний план неизбежно выдвигается проблема нарративного упорядочения многочисленных событий и лиц, связанных с усадебным наследием. Повествование, которое не может быть «этически нейтральным» [13, с. 144], позволяет, во-первых, определенным образом к ним отнестись (пренебрежительно, отрицательно, уважительно, идеалистически и т. д.), во-вторых, познакомить с ними людей «постусадебной» формации, наладить своего рода диалог времен, в-третьих, дополнить наше представление о прошлом с помощью воображения. Память, транслируемая нарративом, не сводится к набору фактов, это всегда сложно организованная картина, и в ней порой невозможно отличить правду от вымысла. Художественная литература чутко уловила внутренние противоречия повествовательной «обработки» усадебного прошлого. В произведениях первой половины XX в. усадьба не рассматривается сама по себе и занимает писателей лишь в аспекте осмысления дореволюционной эпохи, но чем шире распространяется музеефикация, тем актуальнее становится вопрос о нарративах памяти как специфическом механизме культурного самосознания, не лишенном существенных недостатков, что и демонстрирует Довлатов в повести «Заповедник».

Список литературы

Исследования

1 *Акимова (Федосеева) М.С.* Усадебный мир и музейный миф в повести С.Д. Довлатова «Заповедник» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13, вып. 6. С. 22–29. https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.6.3

2 *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3. С. 340–511.

3 *Богданова О.А.* Русская литературная усадьба XIX–XX вв.: теоретический аспект исследований // Mundo Eslavo. 2020. № 19. С. 89–102.

4 *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XX вв.: топика, динамика, мифология: монография. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1)

5 *Гринько И.А.* Нарративы в музейном пространстве: новые практики // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. 2017. № 3. С. 58–64. DOI: 10.23951/2307-6119-2017-3-58-64

6 *Дочева К.Г.* Идентификация личности героя в творчестве Сергея Довлатова: дис. … канд. филол. наук. Орел, 2004. 197 с.

7 *Корчинский А.В.* Нарративы памяти // Память как история и воображение. М.: Эдитус, 2023. С. 20–21.

8 *Марков Б.В.* История и память // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. 2009. Вып. 4. С. 66–73.

9 *Наварро О.* История и память в современном музее: несколько замечаний с точки зрения критической музеологии / пер. с англ. В.Г. Ананьева // Вопросы музеологии. 2010. № 2. С. 3–11.

10 *Овчинникова З.А.* Роль музеев в формировании, поддержке и трансляции исторической и культурной памяти // Вестник культуры и искусств. 2018. № 1 (53). С. 82–92.

11 *Попова О.А.* Родовая память в судьбе дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX — начала XX веков // Вестник Пермского университета. 2009. Вып. 2. С. 112–118.

12 *Репина Л.П.* Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). М.: ГУ ВШЭ, 2003. 44 с.

13 *Рикёр П.* Я-сам как другой / пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2008. 416 с.

14 *Ростовцев Е.А., Сидорчук И.В.* Музей и историческая память в современной России // Вопросы музеологии. 2014. № 2 (10). С. 16–21.

15 *Тюпа В.И.* Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы. М.: Intrada, 2016. 145 с.

16 *Тюпа В.И.* Драматургия как тип высказывания // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 7–16.

17 *Тюпа В.И.* На пути к исторической нарратологии // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 32–54. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00064
18 *Хирш М.* Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста / пер. с англ. Н. Эппле. М.: Новое изд-во, 2021. 428 с.
19 *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
20 *Щукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Krakow: Wydawnictwo Universytetu Jagiellonskiego, 1997. 315 с.
21 *Garoian C.R.* Performing the Museum // Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research. 2001. № 42 (3). P. 234–248.
22 Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions / edited by Suzanne MacLeod, Laura Hourston Hanks, and Jonathan Hale. Abington, Oxon; New-York, NY: Routledge, 2012. 309 p.

Источники

23 *Довлатов С.* Заповедник: повесть // *Довлатов С.* Собрание прозы: в 4 т. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. Т. 1. С. 345–444.

References

1 Akimova (Fedoseeva), M.S. “Usadebnyi mir i muzeinyi mif v povesti S.D. Dovlatova ‘Zapovednik’.” [“Estate World and Museum Myth in S.D. Dovlatov’s Story ‘Pushkin Hills’.”]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 13, issue 6, 2020, pp. 22–29. https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.6.3 (In Russ.)
2 Bakhtin, M.M. “Formy vremeni i khronotopa v romane” [“Forms of Time and Chronotope in the Novel”]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [*Works: in 7 vols.*], vol. 3. Moscow, Iazyki slavianskikh kul’tur, 2012, pp. 340–512. (In Russ.)
3 Bogdanova, O.A. “Russkaia literaturnaia usad’ba XIX–XX vv.: teoreticheskii aspekt issledovanii” [“Russian Literary Estate of the 19th–20th Centuries: Theoretical Aspect of Research”]. *Mundo Eslavo*, no. 19, 2020, pp. 89–102. (In Russ.)
4 Bogdanova, O.A. *Usad’ba i dacha v russkoi literature XIX–XX vv.: topika, dinamika, mifologiia* [*Estate and Dacha in Russian Literature of the 19th–20th Centuries: Topics, Dynamics, Mythology*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 288 p. (Series “Russian Estate in a Global Context,” Issue 1) (In Russ.)
5 Grin’ko, I.A. “Narrativy v muzeinom prostranstve: novye praktiki” [“Narratives in the Museum Space: New Practices”]. *Tomskii zhurnal lingvisticheskikh i antropologicheskikh issledovanii*, no. 3, 2017, pp. 58–64. DOI: 10.23951/2307-6119-2017-3-58-64 (In Russ.)

6 Docheva, K.G. *Identifikatsiia lichnosti geroia v tvorchestve Sergeia Dovlatova* [*Identification of the Character's Personality in the Work of Sergei Dovlatov: PhD Thesis, Summary*]. Orel, 2004. 197 p. (In Russ.)

7 Korchinskii, A.V. "Narrativy pamiati" ["Memory Narratives"]. *Pamiat' kak istoriia i voobrazhenie* [*Memory as History and Imagination*]. Moscow, Editus Publ., 2023, pp. 20–21. (In Russ.)

8 Markov, B.V. "Istoriia i pamiat'" ["History and Memory"]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta, Seriia 6*, issue 4, 2009, pp. 66–73. (In Russ.)

9 Navarro, O. "Istoriia i pamiat' v sovremennom muzee: neskol'ko zamechanii s tochki zreniia kriticheskoi muzeologii" ["History and Memory in the Contemporary Museum: Some Remarks from the Perspective of Critical Museology"], trans. from English by V.G. Anan'ev. *Voprosy muzeologii*, no. 2, 2010, pp. 3–11. (In Russ.)

10 Ovchinnikova, Z.A. "Rol' muzeev v formirovanii, podderzhke i transliatsii istoricheskoi i kul'turnoi pamiati" ["The Role of Museums in the Formation, Support and Transmission of Historical and Cultural Memory"]. *Vestnik kul'tury i iskusstv*, no. 1 (53), 2018, pp. 82–92. (In Russ.)

11 Popova, O.A. "Rodovaia pamiat' v sud'be dvorianskoi usad'by v russkoi proze kontsa XIX — nachala XX vekov" ["The Role of Ancestral Memory in The Destiny of A Country Estate In the Russian Prose of the End of the 19th — the Beginning of the 20th Centuries"]. *Vestnik Permskogo universiteta*, issue 2, 2009, pp. 112–118. (In Russ.)

12 Repina, L.P. *Kul'turnaia pamiat' i problemy istoriopisaniia (istoriograficheskie zametki)* [*Cultural Memory and Problems of Historiography (Historiographical Notes)*]. Moscow, Faculty of Humanities of the Higher School of Economics Publ., 2003. 44 p. (In Russ.)

13 Ricoeur, P. *Ia-sam kak drugoi* [*Oneself as Another*], trans. from French by B.M. Skuratov. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury Publ., 2008. 416 p. (In Russ.)

14 Rostovtsev, E.A., and I.V. Sidorchuk. "Muzei i istoricheskaia pamiat' v sovremennoi Rossii" ["Museums and Historical Memory in Modern Russia"]. *Voprosy muzeologii*, no. 2 (10), 2014, pp. 16–21. (In Russ.)

15 Tiupa, V.I. *Vvedenie v sravnitel'nuiu narratologiiu: nauchno-uchebnoe posobie dlia samostoiatel'noi issledovatel'skoi raboty* [*Introduction to Comparative Narratology: A Textbook for Independent Research Work*]. Moscow, Intrada Publ., 2016. 145 p. (In Russ.)

16 Tiupa, V.I. "Dramaturgiia kak tip vyskazyvaniia" ["Drama as a Type of Discourse"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (14), 2010, pp. 7–16. (In Russ.)

17 Tiupa, V.I. "Na puti k istoricheskoi narratologii" ["On the Way to Historical Narratology"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (54), 2020, pp. 32–54. DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00064 (In Russ.)

18 Khirsh, M. *Pokolenie postpamiati: pis'mo i vizual'naia kul'tura posle Kholokosta* [*The Post-Memory Generation: Writing and Visual Culture after the Holocaust*], trans. from English by N. Epple. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2021. 428 p. (In Russ.)

19 Shmid, V. *Narratologiia* [*Narratology*]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2003. 312 p. (In Russ.)

20 Shchukin, V.G. *Mif dvorianskogo gnezda. Geokul'turologicheskoe issledovanie po russkoi klassicheskoi literature* [*The Myth of the Nobleman's Nest. A Geocultural Study on Russian Classical Literature*]. Krakow, Wydawnictwo Universytetu Jagiellonskiego Publ., 1997. 315 p. (In Russ.)

21 Garoian, Charles R. "Performing the Museum." *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research,* no. 42 (3), 2001, pp. 234–248. (In English)

22 MacLeod, Suzanne, Laura Hourston Hanks, and Jonathan Hale, editors. *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions.* Abington, Oxon, New-York, NY, Routledge, 2012. 309 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/NNAZLS
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)7

ТРИ КРУГА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ: «УСАДЕБНЫЙ МИФ» В РОМАНЕ М.Л. СТЕПНОВОЙ «САД»

© 2024 г. О.А. Богданова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 22 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 28 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-386-403

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 22-18-00051: «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала»), https://rscf.ru/project/22-18-00051/

Аннотация: В статье анализируется вызвавший интерес публики и критики знаковый роман современной писательницы М.Л. Степновой «Сад» (2020), продолжающий «усадебный текст» русской литературы XIX–XX вв. Показано, что образ сада в произведении и национален (вся традиция русского «усадебного текста»), и универсален (Библия, Вольтер, Х.Л. Борхес, У. Эко и др.). Ключом к адекватному прочтению постмодернистского романа с его «смысловой неразрешимостью», повествовательной «нонселекцией», экспериментами над человеческой идентичностью, приглашением к «альтернативной истории» и пр. становится анализ его интертекстуальности, порождающей оригинальные жизнетворческие стратегии. Выделяются три концентрических круга интертекстуальности, расходящихся по широте пространственно-временного охвата: персонажный, авторско-повествовательный и мифопоэтический. Если в персонажном плане главный герой произведения — сад — непосредственно участвует в жизни людей, на авторско-повествовательном уровне становится идеологемой, символизируя своей гибелью под топорами наемных работников трагическую судьбу России на рубеже XIX–XX вв., то в сверхавторской мифопоэтической сфере обнаруживает качество практического бессмертия, неуничтожимости. Причиной вырубки сада княжной Борятинской видится отлученность этой героини от художественной литературы, прежде всего «усадебной», с ее мощным жизнетворческим потенциалом. Научная новизна исследования — во впервые предпринятом системном анализе интертекстуальных стратегий знакового современного романа.
Ключевые слова: русская литература XXI в., постмодерность, «усадебный текст», литературная усадьба, сад, лабиринт, интертекстуальность, жизнетворчество, мифопоэтика.
Информация об авторе: Ольга Алимовна Богданова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
ODCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7004-498X
E-mail: olgabogda@yandex.ru
Для цитирования: *Богданова О.А.* Три круга интертекстуальности: «усадебный миф» в романе М.Л. Степновой «Сад» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 386–403.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-386-403



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

THREE CIRCLES OF INTERTEXTUALITY: THE "ESTATE MYTH" IN M. L. STEPNOVA'S NOVEL *THE GARDEN*

© 2024. Olga A. Bogdanova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 22, 2024
Approved after reviewing: March 28, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: The research was carried out at the IWL RAS at the expense of a grant from the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00051: "Estate and Dacha in Russian Literature of the 20th–21st Centuries: The Fate of the National Ideal" (https://rscf.ru/project/22-18-00051/).

Abstract: The article analyzes the landmark novel of Russian writer M.L. Stepnova, *The Garden* (2020), which has aroused the public's and critic's interest, continuing the "estate text" of Russian literature of the 19th–20th centuries. It is shown that the image of the garden in the work is both national (the whole tradition of the Russian "estate text") and universal (the Bible, Voltaire, H.L. Borges, U. Eco, etc.). The key to an adequate reading of the postmodern novel with its "semantic insolubility," narrative "nonselectio," experiments on human identity, an invitation to the "alternative history," etc. is an analysis of its intertextuality, generating original life-creating strategies. There are three concentric circles of intertextuality that diverge in the breadth of space-time coverage: character, author-narrative, and mythopoetic. If in character terms the protagonist of the work — the garden — directly participates in people's lives, at the author-narrative level becomes an ideologeme, symbolizing with his death under the axes of hired workers the tragic fate of Russia at the turn of the 19th–20th centuries, then in the super-author's mythopoetic sphere reveals the quality of practical immortality, indestructibility. The reason for the suicidal cutting down of the garden of the grown-up Princess Boryatinskaya is the excommunication of this heroine from fiction, primarily "estate," with its powerful life-creating potential. The scientific novelty of the research lies in the systematic analysis of the intertextual strategies of the iconic modern novel for the first time and the identification of their three-level structure. The article applies historical-literary and cultural approaches, methods of historical poetics, and structural-semiotic analysis and uses the modernist and postmodern thesaurus paradigms.

Keywords: Russian literature of the 21st century, postmodernity, "estate text," literary estate, garden, labyrinth, intertextuality, life creation, mythopoetics.

Information about the author: Olga A. Bogdanova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ODCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7004-498X

E-mail: olgabogda@yandex.ru

For citation: Bogdanova, O.A. "Three Circles of Intertextuality: The 'Estate Myth' in M.L. Stepnova's Novel *The Garden*." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 386–403. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-386-403

По мнению П.В. Басинского, писатель Марина Степнова — «одна из самых заметных фигур в современной прозе» [13]. В самом деле, ее роман «Сад» (2020) стал событием в культурной жизни России, вызвав широкий интерес читателей и многочисленные критические отзывы. Так, Г.Л. Юзефович назвала его «масштабным по замыслу» [12], Н.Ю. Ломыкина — «мощным и «сложноустроенным» [17], А.В. Жучкова — «тяжелым» и «страшным» как вопль о новой «либеральной» угрозе для России [5, с. 109]. При этом большинство критиков указали на художественные несовершенства произведения: «диспропорцию композиции» — «роман разваливается, рассыпается на куски, а герои прочерчены не прямой линией, но прерывистым непоследовательным пунктиром» [12]; «непродуманность персонажей» — в их поступках нередко видится «нечто противоречащее логике персонажа, заставляющее усомниться в его подлинности» [8]; отсутствие психологизма и исторической достоверности, противоречие между авторскими декларациями и реальным изображением русского народа [5, с. 105].

Критики также отмечают бросающуюся в глаза связь романа Степновой с русской классической литературой — произведениями Л.Н. Толстого («Война и мир»), И.С. Тургенева («Дворянское гнездо»), Ф.М. Достоевского («Бесы»), А.П. Чехова («Вишневый сад»). Например, по мысли А.В. Жучковой, «Сад» — это открытая пародия на «Бесов» Ф.М. Достоевского с тем же антилиберальным посылом [5, с. 106–107]. В.В. Алипов, напротив, считает «Сад» «очередным либеральным пасквилем на нашу историю и общество, в котором русский человек и грязь всегда находятся где-то рядом» [1]. М. Нестеренко заявляет, что «русская литература XIX века — культурная нефть, запасов которой хватит еще не на одно поколение писателей», од-

нако Степнова воспользовалась ею неудачно [8]; М.А. Башмакова отмечает, что «одно название» романа «отсылает нас к лучшим образцам русской классической литературы», «сад и является главным героем этой книги» [14, с. 32]. Действительно, образ сада — одного из определяющих элементов «усадебной культуры», во многом породившей всю русскую классическую литературу [3], — пронизывает не только указанные выше произведения классиков, но и многие другие, связанные с усадьбой. А основное действие романа Степновой происходит именно в русской усадьбе второй половины XIX в., центром которой является сад.

Произведение начинается и заканчивается в саду, он показан живым, неизменным помощником и утешителем людей, олицетворением мощной жизненной силы. Так, именно щедрость плодоносящего усадебного сада оживила любовь между супругами Борятинскими, он давал княгине силы в трудных родах, он мог смеяться и разговаривать, бездыханно застывать у окна, иногда «паясничал — шутовски подмигивал, встряхивал головой, похохатывал, шумно выдыхал» [20, с. 171], бывало, «швырял в стекло пригоршню громких капель» [20, с. 57]. А еще был полезным практически, поставляя яблоки для консервного завода. Княгиня не мыслит своей жизни без сада: отказала архитектору нового усадебного дома, чей проект предполагал его вырубку; в конце романа умирает вместе с любимым садом, который уничтожается по приказу выросшей дочери Натальи (Туси). Символично, что работники по-живому рубят ветки, густо усеянные созревающими антоновскими яблоками: «Вы б хоть урожай сняли <…> — говорит нанятый крестьянин. — Не брали грех на душу. Ишь, сила какая уродилась» [20, с. 409]. Главным является сад и для Радовича-отца, который во всех провинциальных городах обязательно посещал казенные сады, напоминавшие ему утраченное имение. Очарован усадебным садом и Радович-сын, попавший в поместье Борятинских сначала в качестве коню́шего, а позднее ставший Тусиным мужем. Даже не любивший сада сельский врач Мейзель в последние минуты жизни сожалеет о том, что его нет рядом, а в предсмертном видении вспоминает свой самый счастливый момент: двенадцатилетняя Туся в полудетском наряде «спешит по пятнистому от солнца саду» [20, с. 401]. У читателя остается стойкое ощущение: сад — великая сила! И погибает он не от вырождения или внутреннего истощения, а исключительно по стечению внешних обстоятельств, которые могли бы стать иными.

В развернутом литературоведческом отзыве Г.М. Ребель отметила и другие литературные аллюзии в «Саде» — прежде всего это «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого и вся серия романов И.С. Тургенева от «Рудина» до «Нови». По мнению ученой, «обаяние и притягательность» произведения «обусловлены именно его связью не столько даже с самим XIX в. (с точки зрения исторической, как отмечалось критикой, здесь не все точно), а с его впечатанным в национальное культурное сознание художественным образом. “Сад” Степновой взращен на литературной почве, глубоко укоренен в ней...» [9, с. 114]. Г.М. Ребель проницательно уловила сугубую «книжность» романа Степновой, важность для него образа библиотеки и ее различного восприятия героями произведения. На наш взгляд, именно здесь ключ к адекватному прочтению произведения.

Действительно, «Сад» — это прежде всего роман о литературе, о книгах, ставших нашими путеводителями, о культурных мифах, формирующих наше мировосприятие и сюжеты нашей общей и частной истории; это роман о жизнетворчестве в широком смысле слова, если понимать под ним конструирование жизни, порою бессознательное, по образцу религиозных, философских и литературных произведений, слияние писательских и реально-эмпирических практик. Поэтому требовать от современного постмодернистского романа психологизма и исторической достоверности по меньшей мере странно, так как у него другие задачи и принципы построения. Кроме того, «Сад» допустимо включить в ряд литературы постмодерности о библиотеках-лабиринтах, наряду с «Садом расходящихся тропок» Х.Л. Борхеса, «Именем розы» У. Эко, «Кысью» Т.Н. Толстой и другими похожими образцами. Ведь еще герой Борхеса понял, что «бессвязный роман» Цюй Пэна, прадеда его собеседника, и был «садом расходящихся тропок», а «сумбурность романа» привела его к мысли, «что это и есть лабиринт» [15, с. 141–142].

В садах Средневековья лабиринт, писал Д.С. Лихачев, «чаще всего изображал распространенный в католической эмблематике крестный путь Христа. <...> Но лабиринт мог изображать и путь человека, которого за каждым углом поджидают смертные грехи или пороки, встречают добродетели и т. д. Последний сюжет трансформировался в эпоху Ренессанса и Барокко в путь человека, встречающего аллегорические наставления в виде групп

на сюжеты басен Эзопа, а в XVIII в. — Лафонтена. Басенные сюжеты вскоре вышли за пределы лабиринта, а сам лабиринт стал служить одной из забав (зайдя в него, надо было уметь из него выбраться) или (в эпоху Романтизма, когда в моду и "стиль" поведения вошли длинные прогулки) — для простого удлинения пути гуляющего» [6, с. 151]. Как и в любом лабиринте, в романе «Сад» есть препятствия, ловушки, ложные тропы, обманные пути, тупики: например, неожиданно возникающие и пропадающие герои с непроясненными судьбами (князь Борятинский, Нюточка, отец Радовича, Авель Бланк и др.), псевдоисторические персонажи (царь Александр Второй, Александр Ульянов и др.), пространные сюжетные ответвления (история семьи Мейзелей в России, жизненные обстоятельства членов семьи Арбузовых, рассказ о докторе Литуновском и пр.). Но если смысл лабиринта в культуре Средневековья и барокко — поиск «единственно правильного пути» к спасению души, то в литературе Нового времени «тема смерти все более доминирует в сюжетах, использующих тему лабиринта и выстроенных как лабиринт» (английский готический роман, произведения маркиза де Сада, «Урок любви в саду» Рене де Буалева). Сад-лабиринт теперь «с самого начала скрывает некую зловещую тайну, которая затем разворачивается в сюжет романа» [4, с. 83, 86]. Возможно, тайна лабиринта у Степновой скрыта в конструкции матрешки, обнажившейся в конце произведения: большой новый дом в усадьбе, внутри которого — старый маленький дом, — в нем тесная комнатка-спальня, там умирающая княгиня Борятинская — в ее животе обманная жизнь в виде растущей раковой опухоли яичников, снаружи напоминающей беременность [20, с. 405–407]. Когда-то в этой самой комнате с заглядывавшими в окна ветками княгиня также наблюдала за ростом своего живота, внутри которого росла будущая дочь Туся; через много лет княжна Наталья Владимировна станет причиной гибели сада, вырубаемого по ее приказу. Так перепутья романа-лабиринта приводят читателя в одно и то же место: «...единственно правильная тропинка лабиринта <...> все равно заведомо оказывается ложной. И вне зависимости от нравственной высоты и чистоты героини, эта правильная тропинка все равно приведет ее к погибели...» [4, с. 86]. Сочетание в романе Степновой библиотеки-лабиринта и сада-лабиринта дает резонансный эффект. Тем не менее трагическая концовка может восприниматься всего лишь как тупик в лабиринте, из которого можно и нужно искать выход.

Итак, если вспомнить, что «смысловая неразрешимость», повествовательная «нонселекция», тотальная «интертекстуальность» и «альтернативная история» являются определяющими чертами прозы эпохи постмодерности, то все упреки по отношению к художественному «несовершенству» «Сада» отпадают сами собой. Недаром критик А.В. Жучкова заметила: «“Сад” только выглядит неоконченным: все, что должно быть сказано, — сказано» [5, с. 101]. И в другом месте: «Автору не нужны живые, подлинные люди. “Сад” роман идей» [5, с. 104]. Хотя с последним утверждением согласиться сложно: нет, это не «роман идей» в прежнем серьезном смысле (как это было, например, в модернизме XX в.), это постмодернистский роман *игры* с разными идеями, их взаимная деконструкция и даже аннигиляция, идейный плюрализм как «какофония взаимоисключающих мнений» [2, с. 10].

Отметим также универсальный характер интертекстуальности «Сада» Степновой: это апелляция не только к русской «усадебной» прозе XIX в., но и к произведениям XX в. («Антоновским яблокам» И.А. Бунина и «Другим берегам» В.В. Набокова), к иностранной литературе (помимо упомянутых Х.Л. Борхеса и У. Эко, — к «Опытам» М. Монтеня, «Кандиду» Вольтера, политико-экономическим трактатам Дж.Ст. Милля и др.). Мы уже не говорим о многочисленных аллюзиях к Эдему из ветхозаветной книги Бытия. Рай как сад — устойчивая мифологема всей европейской и ближневосточной литературы, выросшей на библейской почве и продолжающей ею питаться.

На наш взгляд, в произведении Степновой отчетливо выделяются три концентрических круга интертекстуальности, расходящихся по широте пространственно-временного охвата: персонажный, авторско-повествовательный и мифопоэтический. В первом из них возникают авторы и произведения словесности, вошедшие в кругозор персонажей: Библия с Ветхим Заветом, «Война и мир» Л.Н. Толстого, Монтень, Милль, Вольтер, Дж. Остин и К. Маркс у княгини Борятинской; А.Н. Энгельгардт и специальная медицинская литература у Мейзеля; Д.И. Писарев и научные сочинения по химии и биологии у Александра Ульянова и Виктора Радовича. Во второй — авторский — круг интертекстуальности входят, помимо Библии, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева, «Бесы» Ф.М. Достоевского, «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Анто-

новские яблоки» И.А. Бунина, «Другие берега» В.В. Набокова, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, поэзия О.Э. Мандельштама, «Сад расходящихся тропок» Х.Л. Борхеса, «Имя розы» У. Эко, «Кысь» Т.Н. Толстой и др. Третий, самый широкий, — мифопоэтический — круг очерчен тысячекратно повторенными загадочными словами из непрочтенной предсмертной тетради жертвенного юноши Александра Ульянова: «Я люблю вас и потому не могу поступить иначе» [20, с. 413], — в которых имплицитно заключена вся мировая словесность, включая Библию с книгой Бытия и Новым Заветом.

Постараемся показать, что именно жизнетворческие стратегии образуют основной смысл романа «Сад», продолжающего «усадебный текст» русской литературы. Об определяющей роли литературных сюжетов в смыслопорождении человеческой жизни в одной из работ написал Ю.М. Лотман: «Сюжет представляет собой мощное средство осмысления жизни. Только в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился различать сюжетный аспект реальности, то есть расчленять недискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки <...>. Выделение событий — дискретных единиц сюжета — и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета. <...> Создавая сюжетные тексты, человек научился различать сюжеты в жизни и, таким образом, истолковывать себе эту жизнь» [7, с. 242].

Не это ли суть жизнетворчества в культуре Нового времени, когда тот или иной литературный сюжет становится моделью для построения жизненной стратегии реального человека, а множество частных решений складываются в жизненную стратегию социальной группы, эпохи, страны и т. д.? Воспитательная и прогностическая роль художественной литературы неоспорима.

В романе «Сад» буквально с первых страниц указаны главенствующие литературные сюжеты и обусловленные ими смыслы. Княгиня Борятинская — страстная книгочейка, собирательница городских и усадебных библиотек на французском, немецком и русском языках; одна из них находится в новоприобретенном имении Анна в Воронежской губернии, обустройство которого не случайно начинается именно с библиотеки [20, с. 10].

Приехав в свою усадьбу в 1869 г., княгиня читает только что вышедшую заключительную книжку «Войны и мира» Л.Н. Толстого, и Наташа Ростова со своей естественностью и нелюбовью к общественным ограничениям становится ее идеалом: «Что за прелесть эта Наташа!» [20, с. 9]. Привычка мыслить литературными образами заставляет Борятинскую ассоциировать старшую нелюбимую дочь Лизу с несимпатичной «маленькой княгиней» Болконской из «Войны и мира» [20, с. 39]. Одновременно героиня читает Вольтера (по всей видимости, «Кандида» с его знаменитым «надо возделывать наш сад» [16, с. 233]) и «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» не названного в романе К. Маркса с анализом итогов французской буржуазной революции 1849 г. и призывом к ниспровержению традиций: «Социальная революция XIX века может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого. Она не может начать осуществлять свою собственную задачу прежде, чем она не покончит со всяким суеверным почитанием старины. <…> Революция XIX века должна предоставить мертвецам хоронить своих мертвых, чтобы уяснить себе собственное содержание» [18, с. 122].

В этих не прозвучавших в романе словах — предвестие печального будущего усадьбы и сада.

И не концовка ли знаменитого романа о Наташе-«самке», слившейся с плодоносящей природой, побудила княгиню Борятинскую к самозабвенному соитию с мужем посреди садовой щедрости своей новой воронежской усадьбы? Результатом стала «неприличная» для тогдашнего светского общества поздняя беременность и рождение дочери Туси, названной в честь толстовской героини. И не только названной, но и утверждавшей «естественность» всем своим последующим воспитанием и образом жизни в усадьбе по системе доктора Мейзеля. Однако выросшая Туся все же мало походит на Наташу Ростову; в отличие от любимой героини своей матери, Туся совсем не впитала в себя ценностей «усадебной культуры», росла дикаркой с полуживотными наклонностями, грубой и своевольной, эгоистичной и беспринципной. Как же так получилось?

Ответ мы снова находим в сюжете романа Степновой. Когда роженица-княгиня, пожелавшая сугубой «натуральности» для своей третьей беременности (в отличие от ранних двух, прошедших незаметно легко, как бы не по-настоящему), столкнулась с неэстетичными сложностями вынашивания ребенка и родов, с некрасивыми физиологическими подробностями мла-

денчества (болезнями, потницами, поносами, коликами, рвотой, ночными кошмарами, грудным вскармливанием и пр.), ей открылось, что любимая «усадебная» литература умолчала об этом аспекте реальности, эстетизировала, приукрасила ужасные подробности, скрыв неприятную жизненную правду: даже «замаранные пеленки» Наташиных детей в «Войне и мире» изображены, по мнению Борятинской, «не так» [20, с. 73]. Тяжелый опыт матери заставляет ее скептически отнестись и к прежде любимым Джейн Остин, сестрам Бронте, Монтеню — «она подивилась тому, как могла верить такой глупости» [20, с. 73]. «Романные маменьки, матушки, maman и даже совсем уж невыносимые благородные матери, над которыми Борятинская столько обливалась сладчайшими книжными слезами, оказались даже не пустой выдумкой, а недоброй шуткой...» [20, с. 69]. Признавшись Мейзелю — врачу, естественнику, авторитарному воспитателю Туси — в том, что дочь ее названа в честь литературной героини, в ответ княгиня услышала такие слова о гениальном романе: «Я не читаю ерунды. И вам не советую» [20, с. 92]. После той страшной ночи, когда вновь призванный в усадьбу Мейзель спас трехмесячную Тусю от неминуемой смерти и воцарился у ее родителей в качестве врача, «ни в одном доме Борятинских, ни в одной их усадьбе не осталось ни единой книги. Громадная, годами собиравшаяся библиотека была раздарена, расточена, распылена. Уничтожена» [20, с. 92]. Случайно ли уничтожение библиотеки предшествует в романе уничтожению сада?

Интересно, что в романе Степновой, отличающемся удивительной точностью датировок событий, немота пятилетней Туси заканчивается в год выхода первой книжки романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина», 1875-й. Да и сама немота ребенка символически обусловлена изгнанием литературного слова из усадебного мира воронежского имения Анна. Появление же во внешнем мире литературной тезки имения Борятинских — толстовской Анны Карениной — прогнозирует его трагическую судьбу, безжалостную вырубку сада выросшей в отсутствие художественного чтения Тусей. Ведь именно литературные произведения содержат тот жизнетворческий потенциал, без которого эмпирическая реальность становится всего лишь набором разрозненных состояний, дискретной, деструктивной, нередко гибельной. Смерть усадебного сада от рук Туси — закономерный результат ее «естественного» воспитания: сад как апофеоз человеческой культуры, ее

исток и итог, не имеет для княжны Борятинской никакой ценности; он не рентабелен, мешает функционированию конезавода и должен исчезнуть исходя из логики сугубого прагматизма.

То, что в этом поступке Туся все равно остается в жизнетворческом поле русской литературы (вспомним чеховский «Вишневый сад» и стук топора, который слышит в заколоченном доме старый Фирс, — в степновском «Саде» он доносится до замкнутой в своей комнате умирающей матери, княгини Борятинской), и аллюзия на «Анну Каренину» (чьим именем ретроспективно названа романная усадьба Степновой) указывают на второй, внешний круг литературного жизнетворчества, находящийся уже не в плане «рассказанного» или «изображенного» (т. е. не внутри сюжетного повествования о героях), а в «событии рассказывания» (т. е. в плане автора-повествователя) (подробнее см.: [10, с. 176, 206]). Осознанный протест княгини Борятинской против литературности оборачивается бессознательным впадением в литературность якобы освобожденной от нее Туси, которая в своей кажущейся непосредственности и не подозревает о вовлеченности в давно прочерченные сюжеты (в конечном итоге восходящие к участи Эдемского сада, после грехопадения навсегда потерянного для людей).

Роман состоит из пяти глав, сосредоточенных вокруг феномена Туси: «Мать», «Отец», «Дочь», «Брат», «Сын». Симптоматично, что большинство его «книжных» страниц приходятся на первую главу «Мать», повествующую о княгине Борятинской. В главе второй «Отец», освещающей происхождение, жизненный путь и характер Мейзеля, упомянут лишь один литературный источник — письма «Из деревни» А.Н. Энгельгардта, которые доктор часто читал вслух маленькой Тусе. Из него лишенная представления о современных ей русских писателях — радетелях за народ и воспевателях «дворянских гнезд» — девочка узнавала о том, что русский крестьянин — нищий дикарь, а помещичье хозяйство не имеет никакой экономической перспективы. При этом Мейзель «не выносил» в Энгельгардте «этой его веры в крестьян, в их способность к совместной деятельности» [20, с. 119]. Ребенок же внимательно выслушивал язвительные комментарии своего воспитателя: «Да что он знает о крестьянах, чучело кабинетное! Звери сплошь, гоминиды первобытные! Быка спьяну ободрать заживо да на кольях схватиться — вот на это их совместной деятельности только и достает» [20, с. 119]. Остальным чтением были медицинские справочники и журна-

лы. При этом физическое закаливание Туси по системе Дж. Локка, внутри романа почитаемое Мейзелем за торжество «естественности», во внешнем круге «рассказываемого», т. е. в авторско-повествовательном плане, вновь оборачивается литературным жизнетворчеством как реализацией сюжета о спартанском воспитании отцом-англоманом юного Лаврецкого из тургеневского «Дворянского гнезда».

В остальных главах указаний на литературные занятия героев практически нет, кроме краткого упоминания о времяпрепровождении симбирских гимназистов Саши Ульянова и Виктора Радовича, которые «зачитывались книгами по химии и биологии» из «замечательной» библиотеки в доме Ульяновых [20, с. 248]. Ни слова о романах и повестях. Хотя жизнь обоих друзей тоже связана с усадьбой и садом: в бессознательном детстве Радовича — это смутные воспоминания о тамбовском имении родителей, в их общей с Ульяновым юности — «зеленые, синие, черно-золотые, счастливые» летние месяцы в поволжской усадьбе Бланков Кокушкино [20, с. 278].

Еще одна важная деталь — собрание сочинений Д.И. Писарева 1866 г. как подарок Саше ко дню рождения. «Гвоздем» писаревской литературной критики, конечно же, была знаменитая статья «Прогулка по садам российской словесности» (1865), мимо которой просто не могли пройти герои-гимназисты. В ее заглавии объединяются сад и литература — сам этот прием в романе Степновой также интертекстуален. В писаревских «садах», удостоенных лишь иронически-скептического отношения критика-«реалиста», «цветут» произведения А.А. Григорьева, А.Ф. Писемского, Н.С. Лескова, Д.В. Аверкиева, А.Н. Островского и др., которые подвергаются осуждению за консерватизм, идеализм, романтизм, «отжившие идеи» о божественном Провидении, историческом предназначении, национальной самобытности и т. п. [19]. По сути, «передовая» журналистика 1860-х гг. (в лице тяготевших к нигилизму «Современника» и «Русского слова») призывала читателя к уходу из этих «садов», к их полному забвению и запустению.

Тем не менее через Писарева Степновой удалось дотянуться до многовековой традиции различных «вертоградов» — средневековых сборников стихов, слов, поучений, сказаний, житий и др., в том числе и до «вертограда заключенного» — символа русской усадьбы Золотого века. Как писал Д.С. Лихачев, «сад часто в Средние века уподобляется книге, а книги (особенно сборники) часто называются “садами”: “Вертоградами”, “Лимониса-

ми" или "Лимонарями", "Садами заключенными" (hortus conclusus) и пр. Сад следует читать как книгу, извлекая из него пользу и наставление» [6, с. 54].

По наблюдению В.Г. Щукина, «известные факты истории культуры свидетельствуют о том, что сад представлял из себя особо благоприятное место для создания, прочтения (про себя или вслух) словесного произведения, а также для его помещения на своей территории — чаще всего в виде разного рода надписей, но также и в виде книг в находящихся в садах и парках библиотеках и «кабинетах поэтического вдохновения». Поэтическое слово в садах и парках, подобно цветению растений и пению птиц, а также аналогично архитектурным и ландшафтным символам, призвано было напоминать о рае как прообразе всех садов, а по возможности — имитировать Эдем» [11, с. 222]; дворянская усадьба XVIII–XIX вв. «*в идеале* призвана была играть роль "райского уголка", то есть сада, освоенной и одомашненной природы в содружестве со словом, музыкой, архитектурой и прочими "музами"» [11, с. 222].

К концу романа Степновой интертекстуальные аллюзии в персонажном плане постепенно сходят на нет, что представляется отнюдь не случайным в свете будущей трагедии усадебного сада. Зато в последних двух главах с их помощью выстраивается расширенный кругозор «рассказываемого» автором-повествователем: это и чеховские Фирс и Лопахин как прототипы матери и дочери Борятинских в сцене рубки сада, и «Антоновские яблоки» И.А. Бунина, чья «сила уродилась» [20, с. 409] перед самой гибелью, и последняя глава «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова (посмертный сад-утешитель булгаковских героев желанен, но не «заслужен» Мейзелем: перед смертью он видит лишь пыльную деревенскую улицу и будет похоронен Тусей не в саду, а в парке, который, впрочем, тоже скоро вырубят).

Оба обрисованных в произведении круга интертекстуальности охватываются, как обручем, тысячекратно написанными, повторенными, но никем не прочтенными словами Александра Ульянова, внука доктора *Авеля* Бланка (аллюзия на архетипическую жертвенность ветхозаветного персонажа), которые определяют не только судьбу Виктора Радовича, но и жизнетворческую перспективу всего романного целого «Сада»: «Я люблю вас и потому не могу поступить иначе» [20, с. 413]. Эти загадочные слова содержат веер возможных смыслов: невинно пострадать во славу Божию от

зависти и гордыни собственных братьев; по-евангельски положить «душу свою за други своя» (Ин. 15: 13), подражая подвигу Христа; услать друга из Петербурга, чтобы спасти от полиции; пойти на преступление ради торжества социальной справедливости; смириться с предательством и трусостью в жизни ради ее продолжения; и т. д. На наш взгляд, слова Ульянова составляют самый широкий, необозримый пласт литературного жизнетворчества, включающий в себя и библейские аллюзии, и всю мировую словесность, в том числе не упомянутые романы Н.Г. Чернышевского «Что делать?» и усадебный симбирский «Обрыв» И.А. Гончарова, и упомянутые антиусадебные «Сады российской словесности» Д.И. Писарева, и многое другое... Этот мифопоэтический план далеко превосходит индивидуальное авторское сознание писательницы и, похоже, воспроизводит извечный, по Ю.М. Лотману, «тип текстов» «с единым мифологическим инвариантом “жизнь — смерть — воскресение (обновление)”» [7, с. 232]. Другими словами, древний библейский сад переживает в романе Степновой «вторичную семантизацию», в результате которой происходит «вторичное оживление мифологических ходов повествования, которые <...> обрастают новыми смыслами, часто возвращающими нас — сознательно или невольно — к мифу» [7, с. 233]. В мифе же «рождение и смерть не обрамляют истории героя, а помещены в ее середине», и «такая схема построения характера под влиянием мифо-легендарной традиции проникает и в позднейшие литературные произведения» [7, с. 240]. Если экстраполировать этот лотмановский тезис на образ главного героя степновского романа — сад, — то окончательность его гибели ставится под сомнение. Трагедия обещает обернуться воскресением. В слове, исполненном любовью к человеку, сад сможет снова цвести и плодоносить. «Я люблю вас и потому не могу поступить иначе». Кто это написал? Безвременно погибший благородный юноша или прошелестел тысячью листьев встряхнувшийся сад? Библейский сад. Вертоград заключенный. Сад русской и мировой словесности.

Итак, современное произведение, бо́льшая часть действия которого происходит в вымышленной усадьбе XIX в., взывает к необходимости продолжения «усадебного текста» русской литературы в XXI в. — ради сохранения и самого русского человека, и России как «нашего сада», по известному слову А.П. Чехова [21, с. 227]. Свидетельствует о неуничтожимости человеческого сада.

Список литературы

Исследования

1 *Алипов В.* Обреченная иллюзия. URL: https://textura.club/obrechyonnaya-illyuziya/ (дата обращения: 30.10.2023).

2 *Богданова О.А.* Русская проза конца XX — начала XXI века. Основные тенденции: учебное пособие для студентов-филологов. СПб.: ИД «Петрополис», 2013. 204 с.

3 *Богданова О.А.* «Усадебная культура» как основа русской классической литературы XIX в. // *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 30–44. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1)

4 *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. 528 с.

5 *Жучкова А.В.* Де Сад. О романе Марины Степновой «Сад» (2020) // Вопросы литературы. 2021. № 1. С. 99–111.

6 *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 3-е изд., испр. и доп. М.: Согласие: ОАО Тип. Новости, 1998. 471 с.

7 *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 224–242.

8 *Нестеренко М.* Косплей в декорациях XIX века и черносливовые тараканы. URL: https://gorky.media/reviews/kosplej-v-dekoratsiyah-xix-veka-i-chernoslivovye-tarakany/ (дата обращения: 30.10.2023).

9 *Ребель Г.М.* Сад обреченный: «прогулка по садам российской словесности» Марины Степновой // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия 3. Гуманитарные и общественные науки. 2022. № 1. С. 112–121. https://doi.org/10.24412/2308-7196-2022-1-112-121

10 Теория литературы: учебное пособие для студентов филол. ф-тов вузов: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. 512 с.

11 *Щукин В.Г.* Российский гений просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. 608 с.

12 *Юзефович Г.* Рецензия на книгу «Сад» Марины Степновой. URL: https://www.livelib.ru/critique/post/59083-galina-yuzefovich-o-romane-sad-mariny-stepnovoj (дата обращения: 30.10.2023).

Источники

13 *Басинский П.В.* Интервью Марины Степновой «Мнение читателей меня не интересует совершенно». URL: https://godliteratury.ru/articles/2021/09/02/marina-stepnova-mnenie-chitatelej-menia-ne-interesuet-sovershenno (дата обращения: 30.10.2023).

14 *Башмакова М.* Интервью Марины Степновой «Срок годности романа — двести лет» // Огонек. 2020. № 35. С. 32–33.

15 *Борхес Х.Л.* Сад расходящихся тропок // *Борхес Х.Л.* Собр. соч.: в 4 т. 2-е изд. СПб.: Амфора, 2011. Т. 2. С. 134–145.

16 *Вольтер.* Кандид, или Оптимизм // *Вольтер.* Философские повести. Философские письма. Статьи из «Философского словаря». М: АСТ: Астрель, 2011. С. 150–233.

17 *Ломыкина Н.* «Это будет поколение свободных полубогов или самонадеянных монстров»: писательница Марина Степнова о воспитании современных детей. Интервью. URL: https://www.forbes.ru/forbes-woman/407005-eto-budet-pokolenie-svobodnyh-polubogov-ili-samonadeyannyh-monstrov-pisatelnica (дата обращения: 30.10.2023).

18 *Маркс К.* Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: в 50 т. 2-е изд. М.: Госполитиздат, 1955–1981. Т. 8. С. 115–217.

19 *Писарев Д.И.* Прогулка по садам российской словесности // *Писарев Д.И.* Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. М.: Наука, 2000–2013. Т. 7. С. 134–188.

20 *Степнова М.Л.* Сад: роман. М.: АСТ: Ред. Елены Шубиной, 2020. 416 с.

21 *Чехов А.П.* Вишневый сад: комедия // *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1983–1988. Т. 13. С. 195–254.

References

1 Alipov, V. *Obrechennaia illiuziia* [*A Doomed Illusion*]. Available at: https://textura.club/obrechyonnaya-illyuziya/ (Accessed 30 October 2023). (In Russ.)

2 Bogdanova, O.A. *Russkaia proza kontsa XX — nachala XXI veka. Osnovnye tendentsii: uchebnoe posobie dlia studentov-filologov* [*Russian Prose of the Late 20th — Early 21st Century. Main Trends: A Textbook for Students of Philology*]. St. Petersburg, Izdatel'skii Dom "Petropolis" Publ., 2013. 204 p. (In Russ.)

3 Bogdanova, O.A. "'Usadebnaia kul'tura' kak osnova russkoi klassicheskoi literatury XIX v." ["'Estate Culture' as the Basis of Russian Classical Literature of the 19th Century"]. Bogdanova, O.A. *Usad'ba i dacha v russkoi literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiia* [*Estate and Dacha in Russian Literature of the 19th–21st Centuries: Topic, Dynamics, Mythology*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 30–44. (Series "Russian Estate in a Global Context." Issue 1) (In Russ.)

4 Dmitrieva, E.E., and O.N. Kuptsova. *Zhizn' usadebnogo mifa: Utrachennyi i obretennyi rai* [*The Life of the Estate Myth: Paradise Lost and Found*]. 2nd ed. Moscow, OGI Publ., 2008. 528 p. (In Russ.)

5 Zhuchkova, A.V. "De Sad. O romane Mariny Stepnovoi 'Sad' (2020)" ["De Sade. About Marina Stepnova's Novel 'The Garden' (2020)"]. *Voprosy literatury*, no. 1, 2021, pp. 99–111. (In Russ.)

6 Likhachev, D.S. *Poeziia sadov: K semantike sadovo-parkovykh stilei. Sad kak tekst* [*Poetry of Gardens: Towards the Semantics of Landscape Gardening Styles. Garden as a Text*]. 3rd ed. Moscow, Soglasie Publ., OAO Tipografiia Novosti Publ., 1998. 471 p. (In Russ.)

7 Lotman, Iu.M. "Proiskhozhdenie siuzheta v tipologicheskom osveshchenii" ["The Origin of the Plot in Typological Coverage"]. Lotman, Iu.M. *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [*Selected Articles: in 3 vols.*], vol. 1: Stat'i po semiotike i topologii kul'tury [Articles on Semiotics and Topology of Culture]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 224–242. (In Russ.)

8 Nesterenko, M. *Kosplei v dekoratsiiakh XIX veka i chernoslivovye tarakany* [*Cosplay in the Scenery of the 19th Century and Prune Cockroaches*]. Available at: https://gorky.media/reviews/kosplej-v-dekoratsiyah-xix-veka-i-chernoslivovye-tarakany/ (Accessed 30 October 2023). (In Russ.)

9 Rebel', G.M. "Sad obrechennyi: 'progulka po sadam rossiiskoi slovesnosti' Mariny Stepnovoi" ["The Doomed Garden: 'A Walk Through the Gardens of Russian Literature' by Marina Stepnova"]. *Vestnik Permskogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta. Seriia 3. Gumanitarnye i obshchestvennye nauki*, no. 1, 2022, pp. 112–121. https://doi.org/10.24412/2308-7196-2022-1-112-121 (In Russ.)

10 Tamarchenko, N.D., editor. *Teoriia literatury: uchebnoe posobie dlia studentov filologicheskikh fakul'tetov vuzov: v 2 t.* [*Theory of Literature: a Textbook for Students of Philological Faculties of Universities: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Akademiia Publ., 2004. 512 p. (In Russ.)

11 Shchukin, V.G. *Rossiiskii genii prosveshcheniia. Issledovaniia v oblasti mifopoetiki i istorii idei* [*The Russian Genius of Enlightenment. Research in the Field of Mythopoetics and the History of Ideas*]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2007. 608 p. (In Russ.)

12 Iuzefovich, G. *Retsenziia na knigu "Sad" Mariny Stepnovoi* [*Review of the Book "The Garden" by Marina Stepnova*]. Available at: https://www.livelib.ru/critique/post/59083-galina-yuzefovich-o-romane-sad-mariny-stepnovoj (Accessed 30 October 2023).

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/NNTYSZ
УДК 398.3
ББК 82.3

ЗАГОВОРЫ И СВЯЩЕННОЕ ПРЕДАНИЕ: О РЕЦЕПЦИИ БИБЛЕЙСКОГО НАСЛЕДИЯ В ВЕРБАЛЬНОЙ МАГИИ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

Институт славяноведения Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 26 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 23 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-404-431

Аннотация: В работе исследуются преимущественно русские заговоры, в основе которых лежат образы и события Священного Предания. Автор задается вопросом, как эти события и образы попадают в устную традицию, как они усваиваются в фольклоре и какие функции выполняют в заговорах. Автор опирается на Священное Писание и Священное Предание, используя, помимо Евангелия, также и апокрифические сочинения, литургические тексты, молитвы, проповеди и другие источники. Материалом для статьи послужили заговоры устной традиции, выбранные из базы данных восточнославянских заговоров, насчитывающей около 40 тыс. текстов. В статье рассматриваются четыре группы заговоров от 10 до 100 текстов, каждая из которых тем или иным образом восходит к событиям, образам и цитатам из Священного Предания, касающимся отдельных эпизодов Рождества Христова. Устанавливается, что включение этих событий и образов в устные заговоры обусловлено прагматикой: благодаря обращению к сакральным прецедентам в традиции формируются заговоры, которые успешно справляются с выполнением конкретных задач лечебной, хозяйственной и социальной магии.

Ключевые слова: фольклор восточных славян, заговоры, Священное Предание, духовные стихи, легенды, книжность.

Информация об авторе: Татьяна Алексеевна Агапкина — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский пр., д. 32а, 119991 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8098-7471

E-mail: agapi-t@yandex.ru

Для цитирования: *Агапкина Т.А.* Заговоры и Священное Предание: о рецепции библейского наследия в вербальной магии восточных славян // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 404–431. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-404-431



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

SPELLS AND THE HOLY TRADITION: ON THE RECEPTION OF THE BIBLICAL HERITAGE IN THE VERBAL MAGIC OF THE EASTERN SLAVS

© 2024. Tatiana A. Agapkina
Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 26, 2024
Approved after reviewing: April 23, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Abstract: The work examines several groups of predominantly Russian spells based on Holy Scripture images and events. The author investigates how these events and images get into the oral tradition, how they are assimilated into folklore, and what functions they perform in charms. The author relies on Holy Scripture and Sacred Tradition and uses apocryphal writings, liturgics, prayers, sermons, and other sources. The material for the article is the charms of the oral tradition, selected from the database of East Slavic charms, numbering about 40 000 texts. The author considers four groups of charms from 10 to 100 texts. Each of them, in one way or another, goes back to events, images, and quotations from Sacred tradition concerning certain episodes of the Nativity of Christ. The article establishes that pragmatics determines the inclusion of these events and images in oral spells. Due to the appeal to sacred precedents, spells are formed in the tradition that successfully copes with the specific tasks of therapeutic, household, and social magic.
Keywords: folklore of the Eastern Slavs, charms, sacred tradition, spiritual poems, legends.
Information about the author: Tatyana A. Agapkina, DSc in Philology, Director of Research, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Leninsky Ave., 32a, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8098-7471
E-mail: agapi-t@yandex.ru
For citation: Agapkina, T.A. “Spells and the Holy Tradition: On the Reception of the Biblical Heritage in the Verbal Magic of the Eastern Slavs.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 404–431. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-404-431

Проблемы восприятия библейского наследия в фольклоре — одни из ключевых, с которыми сталкивается исследователь пограничных (полусветских — полудуховных) жанров народной словесности — легенд и духовных стихов, а также в значительной мере и заговоров. Бóльшую часть в таких исследованиях занимает разработка конкретных сюжетов народной Библии, продолжающих и развивающих порой очень краткие канонические и даже апокрифические сведения о том или ином событии или персонаже, а также заполнение белых пятен, поиск объяснений поступков и выстраивание фольклорных биографий библейских персонажей. Для этиологических легенд и преданий, объясняющих те или иные свойства видимого мира, живой и неживой природы, Священное Предание оказывается универсальным мотивационным механизмом, позволяющим истолковать особенности того или иного явления или его происхождение в целом. Духовные стихи обращаются к Священному Преданию в поиске ответов на этические вопросы, для обоснования правил и норм христианского поведения и т. д.[1]

Заговоры и народные молитвы, книжные и фольклорные, рукописные и устные, заполнены персонажами Священного Предания (Бог-творец, Сатана, Адам и Ева, Каин и Авель, Ной, Давид, Моисей, Илия, Иоаким и Анна, Иоанн Креститель, Иуда, Христос, Богородица, Лазарь, апостолы и мн. др.); в этих заговорах несложно отыскать аллюзии к разным эпизодам Священного Писания и Священного Предания (Ветхого и Нового Заветов) и даже прямые цитаты. Естественно, что такой объем имен, сюжетов и цитат

1 Из фундаментальных исследований последнего времени, разрабатывающих тему взаимоотношения этих фольклорных жанров и Священного Предания на славянском материале, см.: [2; 3; 12; 15; 16; 17; 20]; там же представлена подробная литература вопроса.

потребовал бы исследований в масштабах монографии, а не статьи, поэтому мы рассмотрим лишь небольшой фрагмент событий Священного Предания в их преломлении в заговорной традиции преимущественно русских. В этом событийном фрагменте сойдутся и сакральные имена, и события, и даже в каком-то смысле цитаты.

Целью работы, таким образом, является исследование нескольких групп заговоров, в основе которых — образы и события Священного Предания, касающиеся отдельных эпизодов Рождества Христова, связанных с Девой Марией и чудесными рождением Христа. Нас будет интересовать прежде всего то, как эти события и образы оказываются в поле зрения устной традиции, проникают в нее, как они усваиваются в фольклоре и какие функции выполняют. Рассматривая этот круг вопросов, мы будем опираться не столько на Священное Писание, сколько на Священное Предание в самом широком смысле, вовлекая в исследование апокрифы, литургику, молитвы и т. д.

Материалом для статьи послужили заговоры устной традиции, выбранные из базы данных восточнославянских заговоров, насчитывающей около 40 тыс. текстов.

***

Тема Р о ж д е с т в а Х р и с т о в а в том или ином виде присутствует в разных заговорах, чаще всего связанных с родами, особенно тяжелыми, послеродовым уходом за новорожденными и детскими болезнями.

Самый, пожалуй, известный образ русских заговоров, сопряженный с темой Рождества Христова (помимо Девы Марии и Младенца Иисуса), — образ повитухи Саломии/Саломеи.

Этот образ отсутствует в Евангелиях, крайне лаконично сообщающих о рождении Младенца (Лк. 2: 1–7; Мф. 1: 18–25). Обратим внимание на то, что в этих сообщениях нет ни слова о помощи Марии в родах — наоборот, в Евангелии от Луки сказано, что все положенное Мария совершает сама: «Бысть же, егда быста тамо, исполнишася дніе родити Ей: и роди Сына своего Первенца, и повитъ Его, и положи Его въ яслехъ: зане не бѣ имъ мѣста во обители» (Лк. 2: 6–7).

Однако уже в апокрифических евангелиях, и прежде всего в «Протоевангелии Иакова», заполняющем многочисленные лакуны в истории

Рождества, появляется имя Саломеи и образ повитухи. В нем говорится, что, оставив Марию накануне родов в пещере, Иосиф отправился в Вифлеем искать «знающую женщину», встретил спускавшуюся с горы женщину, они вернулись в пещеру и увидели исходивший из нее свет, а когда тот рассеялся, то Младенца, которого кормила Мария. По выходе из пещеры женщина встретила некую Саломею, сообщила ей о чуде рождения Девой, в ответ на что Саломея захотела удостовериться в девстве Марии; коснувшись Марии, Саломея почувствовала, что ее рука горит огнем, и покаялась перед Господом за свое неверие. После этого перед ней предстал ангел Господень, который сказал: «Саломея, Саломея, Господь внял тебе, поднеси руку свою к младенцу и подержи его, и наступит для тебя спасение и радость. И подошла Саломея, и взяла младенца на руки, сказав: поклонюсь ему, ибо родился великий царь Израиля. И сразу же исцелилась Саломея и вышла из пещеры спасенною» (пер. И.С. Свенцицкой) [46]. По мнению Свенцицкой, в описание рождения Иисуса были введены дополнительные персонажи по сравнению с каноническими текстами — повивальная бабка и Саломея. «Протоевангелие Иакова» было особенно популярно на Востоке: оно читалось, толковалось, дало основание для ряда Богородичных праздников, в частности — Рождества Богородицы и Введения во храм. На Русь «Иаковлева повесть» пришла в XII в.; еще в XIV в. эта повесть встречается иногда в списках запрещенных книг (И.С. Свенцицкая) [46][2].

События, изложенные здесь, внесены в церковные службы и поучительные творения отцов и учителей Восточной церкви, они вошли в Четьи-Минеи и жития святых, а также попали в «Беседу трех святителей», в рукописные чинопоследования крещения, старопечатные требники и др.

2 Обращение к образу повитухи Саломии, якобы помогавшей в родах Марии, образу, который вошел в молитвы о помощи в родах в дореформенных служебниках, вызывало осуждение в церковной литературе. Митрополит Макарий в «Истории русского раскола» выражал явное недоумение по поводу этого образа: «Между молитвами “по рождении человечестем” положены две особые молитвы “бабе, младенце приемшей”, в которых упоминается о какой-то Саломии, будто бы бывшей “бабою” при рождении Спасителя. В первой из этих молитв допущено о Саломии такое выражение: “…прославивый Матерь свою святым рождеством Ти, и благословивый Соломию, бабу свою, приемшую Тя во исходе твоем…”; в последней молитве говорится еще страннее: “…изволивый родитися в вертепе от пречистыя безмужныя Матери и в яслех полежав, и благословив пришедшую на уверение честнаго девства Соломию бабу…”» [7, с. 128–129]. В таком же духе высказывался и Н.И. Костомаров.

Имя Саломеи/Саломии часто встречается в списках «Беседы трех святителей», где ее обычно называют «бабой» или «бабой Господней», указывая на ее роль повитухи Младенца Иисуса, а также на первоначальное неверие в девство Марии и уверование в него только после «осязания» (касания) Марии: «И сїе пишет яко ѡсязана бысть Пречистаѧ ѿ бабы ї обрѣтесѧ и по рождествѣ паки Дѣва. И ина прѡчее о неи, бѣ же Саломїя баба тетка свтѣи Богородици, иже пови Господа нашего Иисуса Христа» [45, с. 405] («Сказания об Иисусе Христе, Богоматери и апостолах, вошедшие в хронографы», по списку XVI в. из Соловецкой библиотеки). А кроме того, в «Беседе трех святителей» нашлось подтверждение упоминанию Димитрия Ростовского о том, что Саломия и Мария были родственницами: «Матфан имяще три дщери. Первѹю Марию, та же роди Саломию, бабѹ Господню; вторѹю Софию, та же роди Елисаветь, матерь Иванна Предтечи, третью Анну, та же роди святѹю госпожу Богородицѹ Марию» [45, с. 390] («Беседа святых трех святителей...», по списку XVII в. из Соловецкой библиотеки); и хотя в этой родословной родственные связи, скорее всего, перепутаны, тем не менее некоторые отождествления имен примечательны (*Саломий* — третий муж св. Анны, а его дочь Мария Зеведеева (*Саломея*) и т. д.)[3].

Еще один пласт рукописных источников, упоминающих Саломию как повитуху, удостоверившую рождение Младенца Иисуса, — это требники; их исследованию в отношении молитв, касающихся интересующей нас темы, посвящено несколько специальных работ [14; 6]. В среде старообрядцев-поповцев по сей день сохраняется традиция читать очистительные молитвы перед совершением чина Крещения, они входят в состав сборника «Чин Крещения», изданного в 1853 г.[4] Первые три молитвы касаются роженицы, третья из них упоминает женщин, послуживших во время рождения. Три следующие молитвы предназначены повитухе: *молитва первая бабе, бывшей при родах, аще токмо есть верна; молитва вторая, той же бабе; молитва третья, бабе приемшей отроча* [14, с. 17]. В работе Л.О. Свиридовой проанализированы некоторые рукописи требников XV–XVII вв., включающие молитвы о «бабе детиной» или «бабе, младенца приимшей», которые упо-

3 О родословной Саломии (якобы состоящей в родстве с Марией), а также об отождествлении одноименных персонажей писал А.Б. Страхов [15, с. 202].

4 Это, в частности, подтверждает ранее высказанное суждение о том, что образ Саломии и ее почитание связаны в значительной своей части со старообрядчеством [17, с. 196, примеч. 63].

минают Саломию как «бабу» Иисуса, например: «Владыко Господи Боже наш, иже неизреченным своим смотрением, изволивыи родитися в вертепе от Пречистыя Браконеискусныя Матере и в яслех полежав благословив пришедшую на уверение честнаго и непорочнаго девства Саламею бабу твою благослови, рабу твою сию имярек благодати Пресвятыя Единосущны Неразделимыя Троица Отца и Сына и Святого Духа и ныне и присно и во веки веком. Аминь» (по Служебнику 1474 г.). И хотя, как замечает исследовательница, в этих молитвах не говорится о том, что Саломия принимала роды у Богородицы, тем не менее она названа тут «бабой» Иисуса, что актуализирует образ повитухи. Так же и в Стрятинском требнике начала XVII в., по свидетельству А. Ветухова, была помещена молитва для повитухи, в которой были слова о Христе, который «бабою повит пеленами» [24, с. 91].

Болгарская исследовательница М. Димитрова в книге о средневековых молитвах, касающихся рождения и рожениц, предлагает текстологический анализ рукописных южно- и восточнославянских требников XVI–XVII вв. и входящих в них молитв, в том числе молитв, посвященных повитухе. В частности, в требнике XVI в. по рукописи Библиотеки Саратовского государственного университета № 1292, как и в Служебнике 1474 г., прямо говорится о том, что Саломия приняла Христа: «и благословивыи рабꙋ твою саломїю бабꙋ, прїимшꙋю тѧ въ исходѣ твѡемъ» [6, с. 207]. Любопытно также, что уже в этих молитвах из требников имя Саломии значительно варьирует: Димитрова приводит, в частности, такие имена, как Саломїя, Соломія, Соломонея, Сомїя.

Таков основной корпус рукописных источников, которые могли повлиять на появление в русских заговорах *бабы Саломеи* {варианты ее имени в заговорах также разнообразны (*Соломонида, Соломиха* и др., см.: [17, с. 168])}. Однако не меньшую роль сыграла иконография Рождества Христова[5], в которой в соответствии с византийской традицией в нижней части икон изображалась купель, а около нее две женщины, одна из которых (обычно та, что держала Младенца на руках) трактовалась как Саломия. Говоря об иконографии, связанной с Саломией, надо упомянуть также иконографические подлинники (руководства по иконографии, толковые вари-

5 Об иконографии Рождества Христа в византийской и русской традиции в аспекте сцены омовения написано очень подробно, поэтому отошлем читателя к работам [13, с. 138–156; 5; 17, с. 160–167].

анты которых содержат словесные описания сюжетов и других деталей изображения). Как отмечает Н.В. Покровский, в русских, уже самых древних, подлинниках одна из повитух, изображаемых на иконах «Рождества Христова» в процессе омовения Младенца, названа Саломией, а другая часто просто девицей [13, с. 155–156]. Подпись «баба» около такого изображения имеется также и на двух русских иконах Рождества Христова [13, с. 155; 17, с. 161]; на византийских иконах встречаются даже именные подписи, однако на русских таковые нам неизвестны.

О Саломии как персонаже заговоров, в том числе в связи с рукописной традицией и иконографией, также написано немало (см.: [11; 18; 19, с. 135–136; 1, с. 302–303; 17, с. 152–196]). По возможности не повторяя ни приведенных ранее примеров, ни высказанных наблюдений, мы сосредоточим внимание на особенностях передачи книжной и иконографической информации в заговорах с упоминанием Саломии и на логике перехода этих заговоров от одной функции к другой.

Как уже указывалось, в русских заговорах функции Саломии/Соломониды достаточно разнообразны, однако по большей части они привязаны к теме родовспоможения и ухода за детьми в раннем возрасте (см. перечень действий Саломии в работе Л.В. Фадеевой: помощь в родах, пеленание/повивание, мытье, парение, загрызание, завязывание, отпирание и запирание, отмахивание, заговаривание, принесение здоровья и функция няньки)[6]. Если внимательно присмотреться к широкому корпусу заговоров с упоминанием Саломии (таковых в нашем распоряжении имеется около 100, преимущественно русских, с небольшой долей белорусских), то станет понятно, что часть их функций «наведена» рукописной и иконографической традицией, тогда как другие функции являются вторичными и производными.

Мысль о том, что Саломия принимала Младенца Иисуса, проходит через многие тексты:

> Как мать Божия Пресвятая Богородица сына своего Назарянина, Бога Иисуса Христа породила, бабка Салманида на белыя руки принимала... ([31, с. 257] оберег, возможно, Ярославская губ.); Не я тебя, Мать-родителка, ро-

6 О функциях Саломии в заговорах см. также: [9, с. 404, по указателю].

жала, горяцу кровь проливала, а бабушка Соломида, Христова приёмщица, принимала и трём водам смывала ([56, № 628] от родимца, Латгалия); Бабушка Соломида истинного Христа принимала на синем море и на самоцветнои камени ([41, № 23] Архангельская губ.).

Она же присутствует в тех вариантах «Сна Богородицы», которые содержат в своем составе эпизод Рождества Христова:

Матушка Соломониха Христа Бога повивала, повивала, в лицо его узнавала ([55, № 462] Нижегородская обл.).

К образу Соломаниды-*приемщицы*, указывающему на функции Саломии как повитухи, примыкает Соломонида *Христоправушка* ([26, № 79] Архангельская обл.), от рус. диал. *править* (живот), имеющего широкий спектр значений, касающихся родовспоможения: ‘приводить в порядок роженицу после родов; выполнять обязанности акушерки, помогать при родах; растирать живот во время потуг при родах; направлять младенца при родах; поднимать после родов матку; проверять, нет ли повреждений у родившегося ребенка, расправлять его тельце, и т. д.’ [53, т. 31, с. 57–58]. Таким образом, прозвище *Христоправушка* прямо связывает Саломию с рождением Христа.

Именно эта функция Саломии как повитухи Младенца, навеянная рукописной традицией и в частности молитвами, провоцирует, в свою очередь, появление большого количества текстов, в которых одноименного персонажа призывают помочь разрешиться от бремени уже не Марии, а обычной роженице, открыть ее родовые пути и выпустить младенца на свет:

Саломанида бабушка, возьми свои золотые ключи, серебряные замки; поди поскорее, поди поспешнее к такой-то рабе, и отвори по ширыне ворота, и испусти две души в рост ([50, с. 281] Псковская губ.).

С родами и их последствиями связана еще одна функция Саломии, а именно загрызание грыжи, о чем мы уже писали подробно [1, с. 302–303]. Вероятно, эта функция обусловлена связью грыжи с темой телесного низа и послеродовых недугов и у новорожденного, и у роженицы. Поэтому не

случайно, что Саломия описывается заговаривающей грыжу как у новорожденного, так и у самой Марии:

> Бабушка Соломонидушка у Пресвятой Богородицы боль заговаривала, заедала медными щеками, железными зубами, — заговорю эту боль у ребёнка Божьего (имя) ([32, с. 37] от рези в животе, Курганская обл.); Я, бабушка-Соломенеюшка, с белыми руками, с железными зубами мою, загрызаю, заговариваю грыжу пуповую, паховую, подпятно-становую ([40, № 1098] от грыжи, Архангельская обл.).

Последний пример интересен тем, что повитуха, пользующая больного ребенка, прямо идентифицирует себя с Саломией.

И третья функция, прямо следующая из источников, прежде всего из иконографии, — это омовение Младенца; именно эта функция, как установлено [8, с. 81], преобладает в заговорах, упоминающих Саломию, порождая большее количество разнообразных приписываемых ей действий (мыть/парить/купать и др.). При этом симптоматично, что, не будучи подкреплена рукописной традицией, функция омовения Младенца Иисуса атрибутируется Саломеи в заговорах исключительно редко: обычно в них сразу сообщается о том, что бабушка Соломонида/Саломея моет или парит реального больного ребенка, а не Младенца Иисуса:

> Бабушка Соломанеюшка, приди помыть и попарить раба блада младенца в парку парушечку баенку смыть уроки, прикосы, грыжи ([43, № 5] Архангельская обл.); Баинька, матушка (батюшька), Соломия бабушка и теплая парушка; парила, гладила, от грехов очистила ([59, с. 149] отпаривают ребенка в бане в случае болезни, Пермская губ.).

Широко представленный в заговорах мотив омовения новорожденного Саломией привел к расширению функционального узуса ее образа: Саломия стала восприниматься покровительницей банного дела; такой аспект образа отмечен в Пермском крае:

> В бане бабушка живет, Соломонида-бабушка. В баню заходите: «Банна бабушка, Соломонида-бабушка, пусти меня помыться-попариться». У нее

разрешение нужно спросить, она тебя и хранить будет. А то вдруг кто на тебя нападет, блазнить будет, пусть она и хранит. Она этим заведует, баней [25, с. 34]; Когда заходишь в баню, говори: «Батюшко-парушко, Соломея-бабушка, пусти нас помыться, побелиться, погреться, попариться». Уходишь, надо обязательно сказать: «Спасибо, банюшко-парушко». Иногда обращение меняется: «Батюшко-парюшко, Соломея-бабушка, пусти меня помыться, побелиться, в банюшке попариться, и спаси меня, сохрани» [35, с. 101].

Все остальные приписываемые Саломии функции, помимо помощи в родах, загрызания грыжи и омовения младенца, в заговорах явно вторичны, и их появление сопряжено с развитием тех значений, которые этот образ заключал в себе изначально. Прежде всего, объемный корпус текстов составляют заговоры от таких недугов, как уроки, сглаз и переполох (испуг). Логика перехода к этим функциям Саломии основывается на том, что в заговорах совершаемые ею в отношении младенца Иисуса действия имеют охранительный, обережный характер. Она омывала, пеленала и укрывала Его ризами, что позволило Саломии защитить Младенца Иисуса и тем самым обеспечить защиту и всем новорожденным, к которым ее призывают в заговорах. Ничего этого, разумеется, нет ни в рукописной традиции, ни в иконографии — это плод фольклорного творчества:

Бабушка наша Саломонида, ты царя Бога нашего объмывала, защищала и укрывала своею чернаю ризаю и белою пиленою, своим светым духам, объмой и укрой, защити и помилуй раба Божьиго имярек хрищенаго и малитвинаго с головы да ног правою рукою от великих скорбей и болезни ([30, с. 466] от болезней и врагов, донские казаки); Забрав ребенка у родильницы, бабка его пеленает и приговаривает: «Не я тебя, младенец, принимала, не я тебя повивала, не я и омывала, а бабушка Соломонида, которая Иисуса Христа повивала, омывала и своёй нетленной ризой прикрывала, и в шёлковые пелены пеленала и прикрывала от всех злых людей — неприятелей. И так жё ты будь, младенец, от меня спасён и сохранён и от Божия слова» ([49, с. 229] оберег, Вологодская губ.); Ішла баба Саламаніда Ісуса Хрыста бабіць, Спасіцеля, Хрысціцеля. Не думала, не гадала, етаму (каму шэпчыш: ці жэншчыне, ці младзенцу) помачы давала, урокі, улёкі, падзівы, прыгаворы, спугі вадой змывала... ([39, № 187] от порчи, Гомельская обл.).

Остальные функциональные группы заговоров, принимающие Саломию в свой персонажный ряд, изредка пытаются обосновать переход от изначального предназначения Саломии как помощницы в родах к другим ее функциям, в том числе уже во «взрослых» заговорах. Так, например, в заговорах от кровотечения вновь всплывает тема родов, и унятие крови у имярека связывается с тем, что Саломия прежде унимала кровь в родах (вероятно, при рождении Христа):

> Не я руду унимаю и не я заговариваю, бабушка Соломея, кой Христа повивала, на руки принимала, руду унимала ([22, с. 50] Саратовская обл.).

А в заговорах, читаемых перед судом, возникает тема укрывания имярека пеленой для его защиты:

> На море на океане, на острове Буяне... стоит бабка Соломония с крестом своим, и награждает, и пеленою покрывает раба своего. Имрок родився я, раб Божий, один, и крестився я, раб Божий имрок, один, и на суд иду ([30, с. 300] перед судом, Тамбовская губ.).

Впрочем, часто приписывание Саломии отдельных лечебных (от зубной боли, от укуса змеи и др.), социальных (перед судом, на любовь) или хозяйственных (скотоводческих) функций никак не мотивировано:

> В Океяне-море лежит камень Алатырь, на этом камне сидит мать Саломанида. Подайду я к ней поближе, покланюсь я ей пониже: «Привороти раба Божья Петра Семеновича» ([52, с. 647] любовный, Новгородская губ.); Батюшки Флоры и Лавры, ищете ли моего коня, матушка Магдалина, матушка Соломонида! Спасите, сохраните от семидесяти семи недуг ([57, с. 49] от скотской болезни, Новгородская губ.); Бабушка, матушка Соломонида, стань на помощь с моей легкой руки! ([30, с. 246] от укуса змеи, Самарская губ.); <...> у костяного столба стоит бабушка Соломонида. И взмолюсь я бабушке Соломониде: «Бабушка Соломонида, приди и помоги, исправь утин и извин, костолом и перелом» ([49, с. 81–82] от боли в спине, Вологодская губ.).

Таким образом, развитие функций Саломии в русских и белорусских заговорах шло по трем основным направлениям. Во-первых, в заговорах Саломия предстает как помощница Марии в родах. Это обусловлено главным образом влиянием книжной традиции и в частности упомянутых выше молитв. Функция Саломии как *Христоправушки/Христоприёмщицы* спровоцировала, в свою очередь, восприятие ее как помощницы в родах вообще; в развитие этой функции Саломии была атрибутирована способность заговаривать грыжу — как недуг телесного низа, имеющий отношение к родам и послеродовому периоду. Во-вторых, купание/омывание младенца — едва ли не основная функция Саломии в заговорах — в большей степени было наведено иконографией (традиционной сценой омовения Младенца в византийских и затем русских иконах Рождества Христова). Вслед за этим у Саломии проявилась локальная функция банной покровительницы. Наконец, в-третьих, судя по заговорам, Саломии приписывалась также способность исцелять порчу («уроки») и испуг, что скорее всего мотивировано такими ее действиями, как пеленание Младенца, укрывание Его ризой и т. д. Появление же четвертой группы, объединяющей заговоры самых разных функций, никак не связанных с изначальной предназначенностью Саломии, возможно, объясняется тем, что во многих заговорах устной традиции Саломия действует в паре с Богородицей (об этом подробно у Л.В. Фадеевой: [17, с. 168–171]). А поскольку Богородице приписывается способность помогать человеку от всех болезней и превратностей жизни, это ее качество в заговорах могло быть отчасти спроецировано на ее партнера по заговорному дискурсу — на Саломию.

***

Книжная традиция, связанная с темой Рождества Христова и повлиявшая на восточнославянскую вербальную магию, вызвала к жизни не только образ Саломии-повитухи (со всеми обозначенными ее функциями), но также стала источником еще по меньшей мере двух мотивов заговоров, обслуживающих сферу родов и ухода за новорожденным.

Напомним, что в Евангелии от Луки прямо сказано о том, что Дева Мария сама спеленала и положила в ясли Младенца Иисуса (Лк. 2: 7, см. выше), т. е. сама была Ему и матерью, и повитухой. Эта тема отражена и в «Протоевангелии Иакова», и в «Житиях святых» (по четьям-минеям). У Димитрия Ростовского в «Слове о Рождестве Христовом» (память 25 де-

кабря) приводится свидетельство святого Афанасия Александрийского: «Роди Сн҃а своего первенца, и повитъ его, и положи его в ꙗслехъ: разсꙋждаѧй и гл҃ѧй сице: Виждь таинственное рожденїе Дв҃ы: сама роди, сама воспелени. Въ мїрскихъ женах ина раждаетъ и ина воспеленѧетъ. В Дв҃ѣ же не такѡ: и сама роди, и сама воспелени, и сама безтрꙋдна Мт҃и, и неꙋчима баба, не попꙋсти комꙋ нечистыма рꙋкама касатисѧ рж(с)тва прч(с)тагѡ: сама собою сꙋщемꙋ ѿ неѧ и паче еѧ links послꙋжи, и воспелени его, и восклони его во ꙗслехъ» [Сама родила Она, и Сама спеленала Младенца. У мирских женщин одна рождает, а другая пеленает, а у Пресвятой Девы не так. Сама родила Она, и Сама спеленала, Сама будучи безболезненною материю и необученною бабкою, не попустила Она никому коснуться нечистыми руками Пречистого Рождества: Сама Она послужила Рожденному от Нее, и спеленала Его, и положила в ясли»] [51, с. 191].

Этот постулат, утверждающий факт единоличного участия Марии в уходе за Младенцем (и в известном смысле противоречащий участию в нем Саломии), нашел отражение в фольклоре. Так, в списках «Сна Богородицы», которые включают в свой состав тему Рождества Христова, Мария предстает самостоятельно совершающей все положенные действия по обихаживанию новорожденного. В этих списках «Сна Богородицы» регулярно называются первые два действия, упоминаемые и в том же «Слове о Рождестве Христовом», — *породила* и *спеленала/повивала*, что скорее всего указывает на взаимосвязанность и самих этих текстов:

> Носят при себе или держат в доме и большею частию за иконами «Сон Пресвятой Богородицы»: «Матушка Марея! Где спала-почивала? — Я спала во Божьей церкви соборе, у Христа на престоле. Я спала не спала, свой сон видела, будто Матушка Марея Сына *породила*, в купели купала, в пеленах *повивала*, свивальником *свивала*, баушке Матроне руки перевязала» ([30, с. 265] Саратовская губ.).

Кроме того, во «Сне Богородицы» говорится, что «Дева Мария чрево поносила, Христа-Спаса породила...» [48, с. 5], завивала Младенца *в поясы* (*поясом* назывался тот же свивальник), закрывала ризами, купала/обмывала Его в купели / в Иордане; *в колыбель укладала*, *от жидов сохраняла* и реже что-то другое.

Многие из этих коротких мотивов, вызванные к жизни первой фразой «Дева Мария сына породила», встречаются и в других фольклорных жанрах, например в украинских церковных колядках:

Дїва Сина як породила, / Звізда ста, где Христа / Невіста Пречиста Сина зродила. / Тріє цари йдуть со дари / До Вифлеем міста, / Где Дїва Пречиста Сина повила [38, с. 10]; В Вифлеемі чиста Панна / Породила Сина. / В яслах положила, в пелени повила, / Сіно красне як лелія єму постелила [38, с. 107]; <...> Же панна Марія / Породила Сина. / Як го породила, / На шіні повила, / Между быдлят — в яслах го положыла [58, с. 206].

В текстологическом плане к упомянутому книжному источнику («Слову о Рождестве Христовом») более всего близки заговоры, относящиеся к уходу за новорожденными. В них получил широкое хождение и дальнейшее сюжетное развитие мотив, почти дословно повторяющий слова Афанасия Александрийского «сама родила, сама и...». Основу этого мотива составляет редупликация местоимения *сама* в значении наречия ‘лично, без посторонней помощи; собственными силами и средствами’, за которым следует глагол. В нашем распоряжении имеется около 100 заговоров, в которых присутствует эта конструкция. Иногда, как и во «Сне Богородицы», похожим образом описываются действия Марии:

І Прасвятая маць Бугуродзіца, сама ты раджала і нас саздала і нам помачы дала, і царскія вароты адчыняла і зачыняла ([34, № 1096] на сохранение плода, Гомельский у.).

Чаще же перечисляемые в подобных заговорах действия приписываются уже не Марии, а матери младенца, которого она сама лечит от того или иного недуга (от грыжи, ночного крика и родимца):

Сама дитя родила, сама грызь заговорила, от родя до креста, от креста до венця, от венця до концця ([31, с. 129] от грыжи, Олонецкая губ.); Сама дитя носила, сама и родила, сама и пособляла, сама грыжу загрызала, пуповые и становые и подколенные ([41, с. 128] Архангельская губ.); Сама дитя носила, сама дитя родила, сама и уста прикрываю, чтобы не слышно было ни писку, ни

вереску ([26, с. 54, № 106] Архангельская губ.); Сама дитя носила, сама родила, сама наговорила на все призоры, на все испуги … ([28, с. 96] Олонецкая губ.); Я сама дитя растила, я сама его родила, я сама и родимец уговариваю ([44, с. 197] донские казаки); Сама радзiла, сама лячыла, сама радзiла, сама лячыла, сама радзiла, сама лячыла ([33, № 255] Минская обл.).

Таким образом, налицо определенная текстологическая преемственность между словами из «Житий святых» свт. Димитрия Ростовского (принадлежащими Афанасию Александрийскому) и списками «Сна Богородицы», фактически в тех же словах передающими события Рождества Христова и уход Марии за Младенцем, а также заговорами от детских болезней. На данном этапе мы затрудняемся ответить на вопрос, является ли связь между ними прямой, или же она опосредована какими-то иными до сих пор нам неизвестными текстами.

***

Третий мотив заговоров, о котором пойдет речь, связан с книжной традицией, казалось бы, гораздо теснее и разнообразнее. Мы имеем в виду мотив безболезненных родов Марии, не причинивших Ей никакого вреда. Этот мотив просматривается в очень небольшом, но довольно пестром по составу корпусе русских заговоров (менее 10 текстов), читаемых повитухой при тяжелых родах:

Из города Иерусалима идет Иисус Христос, Мати Мария родила Сына, Иисуса Христа, *не болевши, не стонавши и люди не слыхавши*. Так бы рабице Божией (имя рек) родить младенца не стонавши, не болевши и люди не слыхавши ([29, с. 197] Архангельская губ.); Святая мать Бугуродица Суса Христа парадила, *ни видала ни крыви, ни боли, ни якій муки над сабою* ([27, с. 174, № 4] Смоленская губ.); Ах Ты, Сам Господь Саваох и Матушка Пресвятая Дева Мария, как Ты родила себе чадо, единороднаго Іеуса Христа Сына Божия, как Ты *не имела скорбей и болезней*, и силы дьявольския, Владычица. Матушка Пресвятая Божия Богородица, возьми своею владыческой рукою из раба Божьяго (имя рек) скорби и болезни, злые дела, помрачительные, и силы дьявольские поверзи в огнь лютый до суда Господня ([36, с. 118] охранительная молитва, Забайкалье); Владычица Пресвятая Богородица Христа

родила — *себя не вредила, не слышала ни скорби, ни великих ран*; так и у раба Божия (имярек) боль утиши, кровь останови... ([47, с. 857] Олонецкая губ.); Как Пресвятая Богородица Исуса Христа родила, *она не скорбела и не болела и некакой она натуги не видела*. И бери-ка ключи золотые, отпирай ты мясную гору и выпушшай из утробы младёна ([41, № 21] Архангельская губ.).

Безболезненность родов Марии, что, собственно, и является причиной прецедентного переноса Ее опыта на женщин-рожениц, кроется в чудесной природе этих родов: рождение Младенца Иисуса не нарушило девственной целостности Марии, т. е. не повредило ее тело и не причинило Ей боли:

Непостижимое чудо! Дева делается Матерью и пребывает Девою. Видишь, какая необычайная новость в природе! О других женах обыкновенно говорится так: Дева еще не матерь, и матерь уже не дева. А здесь оба сии наименования совокупились во едино. Одно и тоже лице — и Матерь и Дева; *ни девство не воспрепятствовало рождению, ни рождение не нарушило девства*» («Слово на Рождество Господа нашего Иисуса Христа, и на избиение младенцев в Вифлееме от Ирода») [54].

Сам по себе этот догмат о девственности Богородицы и невредимости ее тела, сохранившегося в целостности во время родов, представлен в заговорной традиции довольно слабо и напоминает о себе лишь редкими отголосками:

Матушка Присвятая Богородиця, как Ты родила истинного Христа, *никакого мистецька не вредила*, так мне-ка пособи, Господи, родить, штобы никакого мистецька не вридить ([42, с. 196, № 22] Олонецкая губ.).

Как мы уже говорили, заговоров, основанных на мотиве безболезненных родов, на самом деле записано совсем немного, а в то же время источников, которые могли бы повлиять на его формирование, в книжной традиции имеется достаточно — соответствующие фрагменты обнаруживаются в праздничных службах Рождества Христова, Рождества Пресвятой Богородицы, Благовещения Пресвятой Богородицы, в проповедях, молитвах и других текстах, хорошо знакомых человеку традиционной культуры.

Приведем лишь пару подобных примеров, в которых идея *невредимости* (*нетленности*) Марии в родах и, соответственно, их *безболезненности* выражена самыми разными способами:

> Приими, Госпоже Богородительнице, слезная моления рабов Твоих, к Тебе притекающих. Зрим Тя на святей иконе во чреве носящую Сына Твоего и Бога нашего, Господа Иисуса Христа. *Аще и безболезненно родила еси Его*, обаче материя скорби веси и немощи сынов и дщерей человеческих зриши. Темже тепле припадающе к цельбоносному образу Твоему и умиленно сей лобызающе, молим Тя, Всемилостивая Владычице ([21] Молитва 1 из Акафиста Пресвятой Богородице перед иконой «Помощница в родах»); Из утробы Иону младенца изблева морский зверь, / якова прият, / в Деву же всельшееся Слово / и плоть приемшее пройде сохраншее нетленну. / Егоже бо не пострада истления, / *Рождшую сохрани невреждену* [Из утробы Иону, как младенца, изверг морской зверь, / таким, каким и принял, / а Слово, вселившись в Деву и плоть приняв, / прошло через Нее, сохранив Её неповрежденной; / ведь Само не подвергшись плотскому зачатию / и Родившую уберегло от страданий] ([23] Из службы на Введение во храм Пресвятой Богородицы).

Осторожно предположим, что текстовая пестрота небольшого корпуса устных заговоров, читаемых для облегчения родов, и отсутствие прямых совпадений между ними (ситуация, совершенно не типичная для фольклорной традиции, где тексты одной функции обычно группируются вокруг нескольких сюжетных типов) могут косвенно указывать на то, что формирование этих заговоров происходило дискретно и под влиянием разных книжных источников. Эта ситуация разительным образом отличает рассматриваемые тексты от предыдущих («Сама носила, сама родила, сама лечила...»), зафиксированных в большом количестве однотипных вариантов и при этом, как мы предполагаем, восходящих к одному источнику, фактически к одной цитате из «Жития святых» Димитрия Ростовского.

***

И в заключение, отойдя от заговоров на облегчение родов и темы Рождества Христова, обратимся к совсем небольшой группе магических текстов, развивающих только что затронутую тему безболезненности, фи-

зической невредимости и избавления от боли — ключевую для всего корпуса лечебных заговоров. Мы имеем в виду заговоры, основанные на самом трагическом и кровавом эпизоде Священного Предания, а именно Страстях и распятии Иисуса Христа. Подобные заговоры известны в севернорусской традиции (чуть более 10 текстов):

> Жидове самого Христа поймали на кипарисном древе, на кресте роспинали, жезлом ребро прободали, а не видел сам Иисус Христос и царь небесный на себе, не видел ни крови, ни раны, ни щипоты, ни болезни, ни опухоли. А такожь на мне на рабе Божьем (имярек), не быть (не будь) ни крови, ни раны, ни щипоты, ни болезни и ни опухоли ([28, с. 184] Карелия); На горе на Ольфофе на дереве кипарисе жидовьё Господа Исуса Христа роспинали, — кости не болели и жилы не скомнули. Тако у сия раба (имя) кости не болели, жилы не скомнули ([37, с. 182] Архангельская губ.).

Очевидно, что утверждение о неуязвимости Тела Христова на распятии находится в полном противоречии с идеей крестных мук Христа и их искупительным смыслом. Этим скорее всего объясняется отсутствие свидетельств подобной трактовки Страстей Господних в канонических, апокрифических и литургических текстах, а также в народных легендах, духовных стихах и, кажется, других фольклорных жанрах.

Вместе с тем мысль о неуязвимости Христа перед ранами полностью отвечает общей стратегии лечебных заговоров (прежде всего заговоров от кровотечений и ран), цель которых — избавить человека от боли и страданий, и потому заговор «идет» на нарушение установки Священного Предания и создает новый сюжет, отдавая тем самым приоритет жанровой прагматике перед христианской догматикой.

Для того чтобы понять, как подобное прочтение Страстей Господних могло сложиться в сознании традиционного человека, необходимо вновь обратиться к иконографии, на сей раз к иконографии Распятия. В отличие от иконографии западной, католической, в которой страдания Христа на Кресте телесны, исполнены болезненности и повергают зрителя в ужас, на православных иконах Христос часто изображается как будто бы спящим, следы мучений и раны несколько смягчены, терновый венец часто отсутствует и т. д. На эту специфику православной иконографии Распятия по

сравнению с западноевропейской обратил внимание богослов А.М. Леонов: «В сформировавшейся Православной иконографии Господь, как правило, пишется в состоянии смерти. В частности это подчеркивается обозначением на Его правом боку кровоточащей раны от копья. Однако, в отличие от западных изображений, где нарочито остро и даже утрированно выражены признаки измученной и безжизненной плоти Христа, последствия бичевания и телесных страданий на Кресте, православные образы свободны от черт крайнего, грубого натурализма <…> придавая значимость чрезмерной анатомической детализации образа пригвожденного Мессии <…> западные живописцы лишали образы главного: идеи торжества Искупителя, победившего через Крест диавола и смерть <…> Смертью, представленной в образе сна, знаменуется ее временный характер, а значит и неизбежность Воскресения» [10]. Иными словами, образ сомкнувшего веки, как бы погруженного в сон Христа, воплощенный на православных иконах Распятия, возможно, дает некоторое основание видеть в нем прообраз рассматриваемого мотива севернорусских заговоров от кровотечения и ран, хотя, конечно же, не ставит точку в этом вопросе.

Другая параллель к этому мотиву и одновременно возможный его источник — это немецкие заговоры, посвященные ранам Христа на Распятии. В немецкой традиции очень широко известны заговоры, в которых ранам Христа приписывается способность не болеть, не кровить, не гноиться и не опухать, а, напротив, легко и быстро заживать, даже не будучи перевязанными. По наблюдениям Т.В. Володиной, эти тексты используются в качестве прецедента для исцеления ран человека:

> Unser Herr Jezus Christus hat fünf Wunden,
> Die sind geheilt und nicht geschwollen:
> Diese Wunde soll auch heilen and nicht schwellen.
>
> [У нашего Господа Иисуса Христа было пять ран, они зажили и не опухали. И эта рана пусть заживает и не опухает.] (цит. по: [4, с. 106], пер. Т. Володиной).

Конечно, соответствующие русские и немецкие заговоры заметно различаются: в русских речь идет о том, что на распятии Христос не испытывал мучений, а в немецких — о том, что его раны легко заживали, и тем не

менее параллели напрашиваются, хотя пути немецкого влияния на северно-русскую традицию остаются непроясненными.

***

Мы проанализировали — с большей или меньшей подробностью — четыре группы заговоров, каждая из которых тем или иным образом восходит к событиям, образам и цитатам из Священного Предания, в основном в его апокрифическом прочтении. Нам показалось важным заострить внимание на том, как эти события и образы преломляются в вербальной магии, а главное — какие функции реализуют соответствующие заговоры и почему те или иные события и персонажи Священного Предания оказываются вовлечены в их выполнение. Не меньший смысл для нас имел и вопрос о том, через какие тексты-посредники (книжные прежде всего) человек традиционной культуры приобщается к этим событиям и персонажам, как происходит их «знакомство» друг с другом. На некоторые вопросы ответы, кажется, были найдены, другие получили лишь гипотетическое решение.

Говоря о вербальной магии в контексте влияния событий и образов Священного Предания, мы каждый раз подчеркивали, что включение этих событий и образов в устные заговоры обусловлено прагматикой: благодаря обращению к сакральным прецедентам (событиям и образам Священного Предания) в устной традиции формируются заговоры, которые успешно справляются с выполнением конкретных задач лечебной, хозяйственной и социальной магии. Поэтому в последнем фрагменте статьи мы отошли от темы Рождества Христова и обратились к заговорам, основу которых составляют Страсти Христовы, — это позволило нам показать, как заговор, стремясь выполнить свои задачи как жанра, может полностью переиначить сакральное событие, вплоть до создания «ложных» прецедентных сюжетов.

Список литературы

Исследования

1 *Агапкина Т.А.* Восточнославянские заговоры на общеславянском фоне. Сюжетика и образ мира. М.: Индрик, 2010. 824 с.

2 *Бадаланова Геллер Ф.К.* Книга сущая в устах: Фольклорная Библия бессарабских и таврических болгар. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2017. 864 с.

3 *Белова О.В.* Иуда Искариот: от евангельского образа к демонологическому персонажу // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. М.: Индрик, 2000. С. 344–360.

4 *Валодзіна Т.В.* Нямецкія лекавыя замовы: групы, матывы, беларускія параллелі. Мінск: Беларуская навука, 2023. 344 с.

5 *Губарева О.В.* Рождество Христово. СПб.: Метропресс, 2013. 76 с.

6 *Димитрова М.* Средновековни молитви за родилки. Критическо издание. София: Херон Прес ООД, 2014. 230 с.

7 История русского раскола, известного под именем старообрядства, [соч.] Макария митрополита Московского. 3-е изд. СПб.: Типо-лит. Р. Голике, 1889. 404 с.

8 *Кляус В.Л.* Сюжетика заговорных текстов славян в сравнительном изучении. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. 192 с.

9 *Кляус В.Л.* Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. М.: Наука, 1997. 464 с.

10 *Леонов А.М.* Тема Распятия в Православной иконографии. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej_Leonov/tema-raspjatija-v-pravoslavnoj-ikonografii/ (дата обращения: 19.04.2024).

11 *Листова Т.А.* Русские обряды, обычаи и поверья, связанные с повивальной бабкой (вторая половина XIX — 20-е годы XX века) // Русские: семейный и общественный быт. М.: Наука, 1989. С. 142–171.

12 «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды / сост. О.В. Белова. М.: Индрик, 2004. 576 с.

13 *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.

14 *Свиридова Л.О.* Образ бабы Соломии в письменных памятниках, предваряющих чин крещения // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. Т. 12. Вып. 3. С. 15–21.

15 *Страхов А.Б.* Ночь перед Рождеством: народное христианство и рождественская обрядность на Западе и у славян. Cambridge, Mass.: Palaeoslavica, 2003. 320 с.

16 У истоков мира: Русские этиологические сказки и легенды / сост. и коммент. О.В. Беловой, Г.И. Кабаковой. М.: ФОРУМ; НЕОЛИТ, 2014. 528 с.

17 *Фадеева Л.В.* Икона и книжная легенда в русском фольклоре. М.: Индрик, 2019. 352 с.
18 *Юдин А.В.* Бабушка Соломония в восточнославянских заговорах и источники ее образа // Славянский и балканский фольклор: Виноградье. К юбилею Людмилы Николаевны Виноградовой. М.: Индрик, 2011. С. 215–224.
19 *Юдин А.В.* Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре. М.: МОНФ, 1997. 320 с.
20 *Zowczak M.* Biblija ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej. Wrocław: Wyd. Funa (Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej), 2000. 304 s.

Источники

21 Акафист Пресвятой Богородице перед иконой «Помощница в родах». URL: https://azbyka.ru/molitvoslov/akafist-presvjatoj-bogorodice-pred-ikonoj-pomoshhnica-v-rodah.html (дата обращения: 18.03.2024).

22 *Булушева Е.* Заговоры в фольклоре Саратовского Поволжья // Саратовский вестник. 1994. Вып. 4. С. 1–65.

23 Введение во храм Пресвятой Богородицы. Праздничная минея. URL: https://azbyka.ru/bogosluzhenie/vvedenie-vo-hram-presvyatoj-bogorodiczy/ (дата обращения: 12.03.2024).

24 *Ветухов А.В.* Заговоры, заклинания, обереги и другие виды народного врачевания, основанные на вере в силу слова. (Из истории мысли) // Русский филологический вестник. 1901. Т. 57–58.

25 Вишерская старина: Сб. фольклорно-этнолингвистических материалов по обрядовой традиции Красновишерского района / сост. И.А. Подюков, С.В. Хоробрых, Н.В. Жданова. Пермь: [б. и.], 2001. 117 с.

26 Встану я благословясь… Лечебные и любовные заговоры, зап. в части Архангельской области / изд. подгот. Ю.И. Смирнов и В.Н. Ильинская. М.: Русский мир, 1992. 80 с.

27 *Добровольский В.Н.* Смоленский этнографический сборник. СПб.: Тип. С.Н. Худякова, 1891. Ч. 1. 716 с.

28 *Ершов В.П., Логинов К.К.* Потаенный фольклор Карелии и сопредельных областей. Петрозаводск: ВЕРСО, 2022. 217 с.

29 *Ефименко П.С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. Ч. 2. Народная словесность. М.: Типо-лит. С.П. Архипова и К°, 1878. С. 139–222.

30 Заговоры из архивных источников XVIII — первой трети XX в.: в 2 т. М.: Индрик, 2023. Т. 1 / изд. подгот. Т.А. Агапкина. 512 с.

31 Заговоры из архивных источников XVIII — первой трети XX в.: в 2 т. М.: Индрик, 2024. Т. 2 / изд. подгот. А.Б. Ипполитова и А.Л. Топорков. 536 с.

32 Замкну замки замками: Заговорно-заклинательная поэзия Шадринского края / сост. В.Н. Бекетова, М.А. Колмогорцев. Шадринск: Исеть, 2001. 119 с.

33 Замовы / уклад. У.А. Васілевіч, Л.М. Салавей. Мінск: Беларусь, 2009. 520 с.

34 Замовы / уклад., сістэмат. тэкстаў, камент. Г.А. Барташэвіч. Мінск: Навука і тэхніка, 1992. 600 с.

35 Карагайская сторона / сост. И.А. Подюков. Пермь: [б. и.], 2004. 372 с.

36 *Кирилов Н.* Интерес изучения народной и тибетской медицины в Забайкалье // Этнографическое обозрение. 1893. № 4. С. 84–120.

37 *Колосов М.А.* Заметки о языке и народной поэзии северно-великорусского наречия // Сб. Отд. рус. яз. и словесности. 1877. Т. 17, № 3. С. 1–343.

38 Коляди церковні. Коляди, щедрівки і желаня / зібрав о. М. Кінаш. [Б. м.]: Друкарня при Сирітськім Домі, [б. г.]. 168 с.

39 *Лопатин Г.* Заговоры Ветковского района Гомельской области // Palaeoslavica. XXIV/1, 79–189 (2016).

40 Магические практики севернорусских деревень: заговоры, обереги, лечебные ритуалы. Записи конца XX — начала XXI века: в 2 т. СПб.: Пропповский центр, 2020. Т. 1: Архангельская коллекция / сост. С.Б. Адоньева, А.В. Степанов; под общ. ред. С.Б. Адоньевой. 704 с.

41 *Мансикка В.* Заговоры Шенкурского уезда // Живая старина. 1912. Вып. 1. С. 125–136.

42 *Мансикка В.Й.* Заговоры Пудожского у. Олонецкой губ. // Sborník filologický. Vydává III Třída Česke Akademie věd a umění. Sv. 8. Č. 1. Praha: česká academia věd a umění, 1926. S. 185–233.

43 Материалы к серии «Народы и культуры». Вып. VI. Русские. Кн. 3. Традиционный фольклор Русского Севера / авт.-сост. С.И. Дмитриева. М.: [б. и.], 1993. 200 с.

44 Материалы международных студенческих фольклорно-этнографических экспедиций Донецкого национального университета на Верхний Дон (Волгоградская и Ростовская области: 2001, 2003, 2005–2007, 2010–2012 гг.) / под общ. ред. П.Т. Тимофеева. Донецк: Юго-Восток, 2013. 384 с.

45 *Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1890. 472 с.

46 Протоевангелие Иакова // Апокрифы древних христиан [Текст]: исследования, тексты, комментарии / редкол.: А.Ф. Окулов (пред.) и др.; авт. пер., исслед. статей, примеч. и коммент. И.С. Свенцицкая, М.К. Трофимова. М.: Мысль, 1989. 333 с. URL: https://predanie.ru/book/68755-apokrify-drevnih-hristian/#/toc2 (дата обращения: 22.03.2024).

47 *Пр-ский И.С.* Народные суеверия // Олонецкие губернские ведомости. 1873. № 75. С. 857.

48 Рост хлебов в поверьях Среднего Поволжья // Нижегородские губернские ведомости. Ч. неоф. 1901. № 28. С. 4–8.

49 Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В.Н. Тенишева. СПб.: Деловая полиграфия, 2007. Т. 5: Вологодская губерния. Ч. 3. Никольский и Сольвычегодский уезды / сост. Д.А. Баранов, О.Г. Баранова. 684 с.

50 Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В.Н. Тенишева. СПб.: Деловая полиграфия, 2008. Т. 6: Курская, Московская, Олонецкая, Псковская, Санкт-Петербургская и Тульская губернии / науч. ред. Д.А. Баранов, А.В. Коновалов. 600 с.

51 Сказание о Рождестве Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа // *Димитрий Ростовский, свт.* Жития святых. Книга вторая: декабрь, январь, февраль. СПб.: Актион Эстин, 2009. 1154 с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/1134 (дата обращения: 20.03.2024).

52 Сказки и песни Белозерского края. Сборник Б. и Ю. Соколовых: в 2 кн. СПб.: Тропа Троянова, 1999. Кн. 2. 704 с.

53 Словарь русских народных говоров / под ред. Ф.П. Филина, Ф.П. Сороколетова, С.А. Мызникова. М.; Л. (СПб.): Наука, 1965–. Вып. 1–.

54 Слово на Рождество Господа нашего Иисуса Христа, и на избиение младенцев в Вифлееме от Ирода свт. Григория Нисского. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Nisskij/slovo-na-rozhdestvo-gospoda-nashego-iisusa-hrista-i-na-izbienie-mladentsev-v-vifleeme-ot-iroda/ (дата обращения: 03.03.2024).

55 Фольклор Сосновского р-на Нижегородской области / сост. А.Н. Каракулов и др.; под общ. ред. К.Е. Кореповой. Нижний Новгород, 2012. 505 с.

56 *Фридрих И.Д.* Фольклор русских крестьян Яунлатгальского уезда. Рига: Izdota ar Kultūras fonda līdzekļiem, 1936. Кн. 1: Песни детские, хороводные, беседные, обрядовые, заговоры и духовные стихи. 527 с.

57 *Шереметев П.* Зимняя поездка в Белозерский край. М.: Синод. тип., 1902. 180 с.

58 *Шмайда М.* А іші вам винчую: Календарна обрядовість руинів-українців Чехо-Словаччини. Пряшів: Відділ української літератури, 1992. 498 с.

59 *Янович В.М.* Пермяки // Живая старина. 1903. № 1/2. С. 52–171.

References

1 Agapkina, T.A. *Vostochnoslavianskie zagovory na obshcheslavianskom fone. Siuzhetika i obraz mira* [*East-Slavic on a Common Slavic Background: Plot Structure and Image of the World*]. Moscow, Indrik Publ., 2010. 824 p. (In Russ.)

2 Badalanova Geller, F.K. *Kniga sushchaia v ustakh: Fol'klornaia Bibliia bessarabskikh i tavricheskikh bolgar* [*Folk Bible of Bessarabian and Tauride Bulgarians*]. Moscow, Russkii fond sodeistviia obrazovaniiu i nauke Publ., 2017. 864 p. (In Russ.)

3 Belova, O.V. "Iuda Iskariot: ot evangel'skogo obraza k demonologicheskomu personazhu" ["Judas Iscariot: From the Gospel Image to the Demonological Character"]. *Slavianskii i balkanskii fol'klor. Narodnaia demonologiia.* Moscow, Indrik Publ., 2000, pp. 344–360. (In Russ.)

4 Valodzina, T.V. *Niametskiia lekavyia zamovy: grupy, matyvy, belaruskiia paralleli* [*German Healing Spells: Groups, Motifs, Belarusian Parallels*]. Minsk, Belaruskaia navuka Publ., 2023. 344 p. (In Belarusian)

5 Gubareva, O.V. *Rozhdestvo Khristovo* [*Christmas*]. St. Petersburg, Metropress Publ., 2013. 76 p. (In Russ.)

6 Dimitrova M. *Srednovekovni molitvi za rodilki. Kritichesko izdanie* [*Medieval Prayers for Women in Childbirth. Critical Edition*]. Sofiia, Kheron Pres OOD Publ., 2014. 230 p. (In Bulgarian)

7 Makarii, mitropolit Moskovskii. *Istoriia russkogo raskola, izvestnogo pod imenem staroobriadstva* [*The History of the Russian Schism, Known as the Old Believers*]. 3rd ed. St. Petersburg, Tipo-litografiia R. Golike Publ., 1889. 404 p. (In Russ.)

8 Kliaus, V.L. *Siuzhetika zagovornykh tekstov slavian v sravnitel'nom izuchenii* [*The Plot of The Slavic Spell Texts in Comparative Study*]. Moscow, IWL RAS, Nasledie Publ., 2000. 192 p. (In Russ.)

9 Kliaus, V.L. *Ukazatel' siuzhetov i siuzhetnykh situatsii zagovornykh tekstov vostochnykh i iuzhnykh slavian* [*Index of Plots and Plot Situations of Spell Texts of the Eastern and Southern Slavs*]. Moscow, Nauka Publ., 1997. 464 p. (In Russ.)

10 Leonov, A.M. *Tema Raspiatia v Pravoslavnoi ikonografii* [*The Crucifixion in Orthodox Iconography*]. Available at: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksej_Leonov/tema-raspjatija-v-pravoslavnoj-ikonografii/ (Accessed 19 April 2024). (In Russ.)

11 Listova, T.A. "Russkie obriady, obychai i pover'ia, sviazannye s povival'noi babkoi (vtoraia polovina XIX — 20-e gody XX veka)" ["Russian Rituals, Customs and Beliefs Associated with the Midwife (Second Half of the 19th — 20s of the 20th Century)"]. *Russkie: semeinyi i obshchestvennyi byt* [*Russians: Family and Social Life*]. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 142–171. (In Russ.)

12 *"Narodnaia Bibliia": Vostochnoslavianskie etiologicheskie legendy* [*"Popular Bible": Eastern Slavic Etiological Legends*], comp. O.V. Belova. Moscow, Indrik Publ., 2004. 576 p. (In Russ.)

13 Pokrovskii, N.V. *Evangelie v pamiatnikakh ikonografii, preimushchestvenno vizantiiskikh i russkikh* [*The Gospel in Iconographic Monuments, Mainly Byzantine and Russian*]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2001. 564 p. (In Russ.)

14 Sviridova, L.O. “Obraz baby Solomii v pis’mennykh pamiatnikakh, predvariaiushchikh chin kreshcheniia” [“The Image of the Midwife Solomiya in Written Sources Preceding the Rite of Baptism”]. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*, vol. 12, no. 3, 2011, pp. 15–21. (In Russ.)

15 Strakhov, A.B. *Noch’ pered Rozhdestvom: narodnoe khristianstvo i rozhdestvenskaia obriadnost’ na Zapade i u slavian* [*Christmas Eve: Folk Christianity and Christmas Rituals in the West and Among the Slavs*]. Cambridge, Mass., Palaeoslavica Publ., 2003. 320 p. (In Russ.)

16 *U istokov mira: Russkie etiologicheskie skazki i legendy* [*At the Origins of the World: Russian Etiological Tales and Legends*], comp. O.V. Belova, G.I. Kabakova. Moscow, FORUM, NEOLIT Publ., 2014. 528 p. (In Russ.)

17 Fadeeva, L.V. *Ikona i knizhnaia legenda v russkom fol’klore* [*Icon and Book Legend in Russian Folklore*]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 352 p. (In Russ.)

18 Iudin, A.V. “Babushka Solomoniia v vostochnoslavianskikh zagovorakh i istochniki ee obraza” [“Midwife Solomonia in East Slavic Charms and Sources of Her Image”]. *Slavianskii i balkanskii fol’klor: Vinograd’e. K iubileiu Liudmily Nikolaevny Vinogradovoi* [*Slavic and Balkan Folklore: Vinogradye. For the Anniversary of Lyudmila Nikolaevna Vinogradova*]. Moscow, Indrik Publ., 2011, pp. 215–224. (In Russ.)

19 Iudin, A.V. *Onomastikon russkikh zagovorov. Imena sobstvennye v russkom magicheskom fol’klore* [*Onomasticon of Russian Spells. Proper Nouns in Russian Magic Folklore*]. Moscow, MONF Publ., 1997. 320 p. (In Russ.).

20 Zowczak, M. *Biblija ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej.* Wrocław, Wyd. Funa (Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej) Publ., 2000. 304 s. (In Polish)

Рецензия на книгу /
Book Review

https://elibrary.ru/NOLAVD
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

«Я ВЫБРАЛ ДЛЯ ПРОБЫ ГЛАВУ О ПРОТОПОПОВЕ…» (ИЗ ИСТОРИИ ОЧЕРКА А. БЛОКА «ПОСЛЕДНИЕ ДНИ ИМПЕРАТОРСКОЙ ВЛАСТИ»)

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия

Дата поступления статьи: 13 декабря 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 07 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-432-451

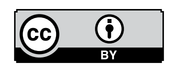
Аннотация: Настоящая работа посвящена судьбе главы о А.Д. Протопопове, выбранной А. Блоком в качестве работы, в рамках его служебной деятельности в Чрезвычайной следственной комиссии, для отчета Учредительному собранию. На широком источниковедческом материале (записные книжки, дневник, письма к матери) прослеживается отношение Блока к последнему министру внутренних дел, актуализировано внимание на особой сосредоточенности поэта на личности опального чиновника. В работе анализируются документы из архива Блока, связанные с работой его над главой, прослеживается параллельная работа Блока над главами «Последние дни царского режима» и «Протопопов». В статье представлены в том числе неизвестные архивные материалы из Рукописного отдела Пушкинского Дома.

Ключевые слова: А.А. Блок, А.Д. Протопопов, Чрезвычайная следственная комиссия, революция, очерк, служебная деятельность.

Информация об авторе: Александр Сергеевич Александров — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8611-6490

E-mail: aspiros.83@mail.ru

Для цитирования: *Александров А.С.* «Я выбрал для пробы главу о Протопопове…»: (из истории очерка А. Блока «Последние дни императорской власти») // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 432–451. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-432-451



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

"I CHOOSE THE CHAPTER ABOUT PROTOPOPOV FOR TESTING..." (FROM THE HISTORY OF A. BLOK'S ESSAY "THE LAST DAYS OF IMPERIAL POWER")

© 2024. Alexandr S. Alexandrov
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences,
St. Petersburg, Russia
Received: December 13, 2023
Approved after reviewing: March 07, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Abstract: This work is devoted to the fate of the chapter on A.D. Protopopov, chosen by A. Blok as a work, as part of his official activities in the Extraordinary Commission of Inquiry, for reporting to the Constituent Assembly. A wide range of source material (notebooks, diary, letters to his mother) demonstrates Blok's attitude towards the last Minister of Internal Affairs. The research concerns the poet's particular focus on the personality of the disgraced official. The article analyzes documents from Blok's archive related to his work on the chapter and traces Blok's parallel work on the chapters "The Last Days of the Tsarist Regime" and "Protopopov." The article presents, among other things, unknown archival materials from the Manuscript Department of the Pushkin House.

Keywords: A.A. Blok, Extraordinary Commission of Inquiry, February Revolution, essay, official activity.

Information about the author: Alexandr S. Alexandrov, PhD in Philology, Senior Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova Emb., 4, 199034 St. Petersburg, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8611-6490
E-mail: aspiros.83@mail.ru

For citation: Alexandrov, A.S. "'I Choose the Chapter About Protopopov for Testing...' (From the History of A. Blok's Essay 'The Last Days of Imperial Power')." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 432–451. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-432-451

«Я выбрал для пробы главу о Протопопове...» (из истории очерка А. Блока «Последние дни императорской власти»)

Александр Дмитриевич Протопопов (1866–1918) — последний министр внутренних дел Российской империи — с момента поступления Александра Блока на службу в Чрезвычайную следственную комиссию (далее — *ЧСК*) попал в фокус особого внимания поэта, о чем свидетельствуют и его записные книжки, и дневник. Впоследствии этот интерес к личности министра совпал со служебным заданием — подготовкой главы о Протопопове для отчета Учредительному собранию. О судьбе этой работы и пойдет речь в настоящей статье.

Впервые с Протопоповым Блок встретился практически сразу после поступления на службу в *ЧСК* (см. подробнее: [2, 3, 5]). 19 мая после пятичасового допроса в Петропавловской крепости бывшего Директора департамента полиции С.П. Белецкого Блок, вместе с председателем *ЧСК* Н.К. Муравьевым, принял участие в обходе камер Трубецкого бастиона, во время которого увиделся с заключенным. О своих переживаниях после первых дней службы Блок сообщал в письме к матери от 22 мая 1917 г.: «У меня очень много неизгладимых впечатлений (за все эти дни. Особенное — от Протопопова в камере)» [17, с. 367]. Эта встреча вызвала сильные эмоции, она была дважды зафиксирована в записных книжках Блока. Первая запись в $ЗК_{50}$ от 19 мая представляет собой развернутый портрет Протопопова:

> Мы пошли по камерам: 1) к Протопопову; поднятые плечи, худоба, седая подстриж<енная> бородка, брючки короткие и туфельки. Плохо // орьентируется! Странно! Муравьев говорит, что этот разорившийся давно суконщик очаровательностью и мягкостью прошел всюду — и в Думу, и, о, чудо! удержался // после убийства Распутина. М<уравье>в довольно долго просил его «приподняться», забыть для истины даже то, что над ним тяготеет обвинение, и написать картину его // отношений и пр<очее>. Пр<отопоп>ов смотрел на него снизу вверх, я бы сказал, немного по-детски (в глазах есть что-то хорошее), и просил дать вопросы, потом // сказал: «Это будет сделано». Когда мы уходили, он подошел к нам очень близко и еще о чем-то просил (о мелочи что ли какой-то) (*$ЗК_{50}$*. Л. 51 об. – 53 об.)[1].

Запись в $ЗК_{49}$ об этой же встрече носит иной характер, приведем ее:

> Никого нельзя судить. Человек в горе и в унижении становится ребенком. <…> Вспомни, как по-детски посмотрел Протопопов на Муравьева — снизу вверх, *как виноватый мальчишка,* когда ему сказали: «Вы, Александр Дмитр<иевич> попали в очень сложное историческое движение». Он кивнул: «Совершенно верно». И посмотрел снизу вверх: // никогда не забуду (*$ЗК_{49}$*. Л. 24–24 об.).

По-видимому, эта запись является рефлексией Блока не только на увиденное им в казематах Петропавловской крепости, но и откликом на слова А.Ф. Кублицкого-Пиоттух, высказавшегося ранее при встрече с поэтом о *ЧСК* как «скандальном учреждении», а задержанных бывших чиновников определил как людей «юридически невиновных»[2]. Очевидно, уже с самых первых дней работы в *ЧСК* Блок задавался вопросом о справедливости все-

1 Здесь и далее Записные книжки Блока мы цитируем по первоисточнику ($ЗК_{49}$ — ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 361, $ЗК_{50}$ — Там же. Ед. хр. 361; $ЗК_{52}$ — Там же. Ед. хр. 362; $ЗК_{56}$ — Там же. Ед. хр. 364) с указанием принятого в ПССиП условного сокращения и листа единицы хранения при цитате.

2 Ср.: «7 мая. <…> Очень интересно мнение сенатора А.Ф. К<ублицкого>-П<иоттух> (на вокзале) о Чрезв<ычайной> следств<енной> комиссии как скандальном учреждении: “повесят” — потом выражение смягчено — людей юридически невиновных. Предъявить обвин<ение> можно к Протопопову, Сухомлинову, пожалуй, Щегловитову, но чем виноват, напр<имер>, Сташинский? Просто // крайний правый, хотя и неприятный. Вырубова, конечно, “мерзавка”, но кому какое дело, что она жила с Распутиным?» (*$ЗК_{49}$*. Л. 11 об. – 12).

го происходящего. Здесь же поэт передал краткий диалог между Муравьевым и Протопоповым и вновь акцентировал внимание на психологических деталях, на взгляде бывшего министра. Эмоциональное состояние, черты характера и особенности внешности Протопопова Блок постоянно фиксировал в записных книжках.

10 июня после очередного обхода осужденных в записной книжке и дневнике были сделаны примечательные записи, в которых отмечено в Протопопове «панченкинское» (*ЗК*$_{52}$. Л. 35) (в дневнике: «В Протопопове, оказывается, есть панченковское» [14, с. 260]). На следующий день в письме к матери Блок писал: «Протопопов дал мне свои записи. Когда-нибудь я тебе скажу, кого мне страшно напоминает этот талантливый и ничтожный человек» [17, с. 375–376]. В этих записях речь идет о близком в начале 1900-х гг. к семье Бекетовых человеке — композиторе, музыкальном критике, а также «открытом гомосексуалисте и человеке крайних политических взглядов» [9, с. 302–303] Семене Викторовиче Панченко (1867–1937)[3]. Тетка поэта, Мария Андреевна Бекетова, в своих воспоминаниях писала о нем: «Его своеобразный и насмешливый ум и меткие афоризмы всех нас увлекали. <...> Это был ненасытный искатель, человек с большой волей, бессребреник-скиталец»[4]. В записях Блока нет конкретного пояснения, что же он подразумевал под соотнесением Протопопова и Панченко. Однако, очевидно, речь идет об особых манерах, ажитации, повышенной эмоциональности, зафиксированных Блоком неоднократно в ходе наблюдения за бывшим министром. Сравнение со знакомым и некогда даже близким к семье человеком отчасти проясняет интерес Блока к Протопопову — бывший министр оказывается носителем определенных отличительных черт, в отличие, например, от Б. Штюрмера, в котором поэт видел лишь старого «скучного» чиновника.

По мере работы в *ЧСК*, работы над редактированием протоколов портрет Протопопова в личных записных книжках и дневниках Блока дополнялся новыми подробностями. Обращают на себя внимание записи

3 О нем см. также: [4, с. 250–252; 6, с. 208–274]; см. также вступительную заметку А.Е. Парниса к публикации надписей Блока на книгах, подаренных Панченко [15, с. 112–114].

4 Ср. также другую реплику о Панченко в воспоминаниях Марии Андреевны: «...бывал часто неприятен, резок, не уважителен к чужим мнениям» [11, с. 313], — а также мнение А. Белого: «Панченко мне показался фальшивым; сквозь напускной легкомысленный скепсис французского остроумия он пытался пустить пыль в глаза, озадачить особенным пониманием жизни» [10, с. 163].

о психологическом состоянии бывшего министра, которое с момента ареста явно начало ухудшаться. Так, 17 июня Блок отметил общую нервозность осужденных, также зафиксировал слова поручика Чхонии: «Протопопов дурака валяет, в меня чайником пустил; по-моему, с ума сошел» (*ЗК*$_{52}$. Л. 45 об.). В этот же день записал наблюдения Муравьева: «С Протопоповым в камере делается что-то неладное, — говорит председатель (я не ходил). Он называет себя мерзавцем» (*ЗК*$_{52}$. Л. 50).

Удостовериться в сложном эмоциональном состоянии Протопопова Блок смог 17 июня на пятом допросе бывшего министра, состоявшемся (по-видимому, по просьбе врача И.И. Манухина), не столько из-за следственной необходимости, сколько с целью «успокоить и развлечь», «отвлечь от других голосов». Показательно, что в записной книжке не отражен ход допроса, а лишь зафиксирован портрет Протопопова: «Бледный, исхудал очень, глаза мутные, “шантировал”. Все — с массой жестов, с мимикой, паузами. <…> “Другие голоса”» (*ЗК*$_{52}$. Л. 50).

Очевидно, под впечатлением пятого допроса Блок дал пространный портрет-характеристику Протопопова. Эта важная запись сохранилась среди конспектов по материалам протоколов, датированных 18 июня. Впоследствии в переработанном виде она вошла в заключительные абзацы первой главы очерка «Последние дни императорской власти» (ср. ее с финалом очерка в таблице в конце статьи).

Еще одним свидетельством неподдельного интереса к личности Протопопова является запись от 21 июня 1917 г. в записной книжке *ЗК*$_{52}$, относящаяся к пятому допросу Белецкого. Блок лично присутствовал при дознании бывшего директора Департамента полиции, значительная часть беседы была посвящена личности Протопопова. Белецкого спрашивали о моменте знакомства с Протопоповым, о борьбе за пост министра с Треповым, о взаимоотношениях Протопопова с Маклаковым и пр. Допрашиваемый представил подробный очерк личности Протопопова с замечаниями о Штюрмере, Манасевиче-Мануйлове, Татищеве, Щегловитове, Ширинском-Шихматове и др. [16, т. 5, с. 251–266]. Блок подробно законспектировал сказанное Белецким, подытожив: «Сегодняшнее показание Белецкого — самое интересное и блестящее» (*ЗК*$_{52}$. Л. 55 об.).

В тот же день, 21 июня, по настоянию врача Манухина, следившего за состоянием здоровья узников Трубецкого бастиона, Протопопов вновь

был допрошен. Этот допрос Блок конспектировал подробнее (в отличие от пятого допроса). Как отмечено в записной книжке, Протопопову «представилось, что всех амнистировали, а его одного держат. <...> Ман<ухин> опасается, как бы он не спятил» (*ЗК*$_{52}$. Л. 51 об.). Наряду с записями, непосредственно касающимися дознания, в записях Блока отмечены внешность, мимика, особенности говора: «Вдруг — ленивое лицо, гладит бороду, как будто когда-то выкрашенную. <...> Протоп<опов> не может без частых вопросов, начинает мямлить. <...> П<ротопопо>в двигает ушами и кожей лица. Кокетничает глазами. <...> На вопрос о законности смотрит [совершенно] хитро, пробегает лукавство в глазах» (*ЗК*$_{52}$. Л. 56–58).

Все эти записи в дневнике, записных книжках и письмах к матери говорят об особом интересе Блока к личности Протопопова. Их характер свидетельствует о сосредоточенности на психологическом портрете бывшего министра, что, конечно же, не отменяло интереса Блока к политическим действиям Протопопова на высоком посту, а дополняло общую картину. К моменту поступления Блока на службу в *ЧСК* Протопопов был допрошен уже четыре раза[5] — все дознания состоялись в марте и апреле. Блок присутствовал лишь на последних двух не самых содержательных допросах. Отметим, однако, что в архиве Блока сохранились копии всех шести стенографических отчетов Протопопова. Более того, Блок собственноручно сделал конспекты всех допросов. В архиве поэта отложились также копии записок Протопопова, написанные им в Петропавловской крепости по просьбе председателя *ЧСК* — Муравьева. Показательно, что в докладной записке в *ЧСК* по поводу издания стенографических отчетов Блок, предлагая включить все шесть допросов Протопопова в планировавшееся издание, дал следующее заключение этим документам: «Протопопов — все шесть допросов. В этом лице, хотя бы и не его волею, как в фокусе, сосредоточились все симптомы разложения, он — как символ крушения самодержавия, поэтому ему следует уделить исключительное внимание» [12, с. 290].

Сбор этих обширных материалов связан со служебным заданием, которое, очевидно, совпало и с личными интересами Блока. В июне-июле 1917 г. члены *ЧСК* приступили к обсуждению и подготовке отчета Учреди-

5 1-й допрос состоялся 21 марта 1917 г. (стенографический отчет см.: [16, т. 1, с. 111–181]; 2-й — 8 апреля [16, т. 2, с. 1–8]; 3-й — 14 апреля [16, т. 2, с. 146–157]; 4-й — 21 апреля [16, т. 2, с. 273–319].

тельному собранию, который планировалось составить по материалам работы Комиссии. Из письма Блока к матери от 24 июля 1917 г. следует, что тему для работы он выбрал сам: «Муравьев и Ольденбург, наговорив мне комплиментов, склонили меня писать в отчете для Учр. Собр. и я выбрал для пробы главу о Протопопове...» [17, с. 617][6].

В архиве Блока сохранились документы, свидетельствующие о сборе материалов для намеченной главы. Сохранились тезисы к главе отчета. Кроме уже отмеченных выше рукописных конспектов шести протоколов и выписок из записок Протопопова, с которых, согласно дневниковой записи от 31 июля 1917 г., и началась работа над главой (ср.: «Примостившись в столовой, довольно долго делал выписки из протопоповских записок. Все-таки начало положено» [14, с. 293]).

В архиве Блока в Пушкинском Доме в отдельной папке сохранились также газетные вырезки («Новое время», «Раннее утро», «Речь», «Московский листок», «Русские ведомости»), касающиеся свидания Протопопова с германским банкиром Максом Варбургом в Стокгольме.

Отметим также сохранившиеся телеграммы и письма, имеющие непосредственное отношение к Протопопову, отложившиеся в виде машинописных и рукописных копий.

Среди этой группы документов выделяется записка, переписанная собственноручно Блоком. Приведем ее полностью:

> Оборванный лист с частью текста какого-то предсказания о неизвестном лице (Ch. Perrin о Протопопове).
>
> Оригинальный крупный тип. Странный, доходящий до ненормальности мыслей. Одни поступки иногда не соотв<етствуют> другим. Красивые глаза. Болезненность. Красив духовно в то время, как дух в подъеме и действует по внутреннему убеждению, и не красив, когда действует под чужим влиянием. Может сделать крупное, очень крупное... и огромные ошибки. В важные моменты огромная духовная сила воли, может созидать и на разрушенном создать.

6 Ср. в дневнике: «Днем началось наше заседание об отчете (мой протокол). Ольденбург и председатель сказали мне несколько любезностей, и я принужден согласиться попробовать писать очерк о Протопопове. <...> Но матерьял интересен, и я испытаю силы над Протопоповым» [14, с. 285–286].

Жизнь выбросила его с головокружительной быстротой нырка. Он или шею сломает или вознесется и вознесется <так!>. Дай Бог ему здоровья. Сердце не в порядке. Есть болезнь. Есть чувственность большая, темперамент. Висит словно на вулкане. Подвергнут ежедневно опасности, его нужно укрепить. Ему не нужно бояться перепрыгнуть через собств<енную> тень. Религиозен. Последние 1-2 дня жизнь изменилась с головокруж<ительной> быстротой. Последние две недели — огромная растрата энергии.

Он выкрутится. Он много страдает. Есть доля хитрости. Он выкрутится. На него имели доминирующее значение 1904 или 1905, 1909 или 1910 г. и важный 1916 г.

Его состояние тяжелое, угнетенное. Он горит, сидит на вулкане. Хороший человек, но бессознательно создает себе врагов. Его жизнь семейная с разными переворотами. Из затруднений выйдет в конце концов победитель. Провидение помогает.

Будущность. Должен быть собою. Есть слабости. Образован, интеллектуальный ум.

Он идет, он шатается, но выйдет победителем. Есть личность, которая его сильно поддерживает. Это крупный человек. Очень много данных. Он должен выработать себе программу, идти по ней неукоснительно. Есть будущее светлое. Нервность женственной натуры. Увлекающийся, экспансивный. Поддержите его, если знаете и любите его. Насколько он умен, настолько он ребенок[7].

Изначально Блок приписал авторство этого документа гадателю Ш. Пиррену, связь, личные пересечения с которым поднимались на допросах Протопопова. Однако в конце документа сделана (очевидно, позже) приписка: «Или — Моргенстиерн для сестры Воскобойниковой по поручению Ал. Федоровны?»[8] Вторая атрибуция более точная — речь идет об Илье Федоровиче Моргенстиерне (Моргенштерне), графологе, психотерапевте, основателе и председателе психографологического общества, а также основателе журнала «Психографология». Обстоятельства происхождения этой записки прояснены в письменных показаниях С.П. Белецкого от 20 июля 1917 г. Ср.: «Воскобойниковой было поручено императрицею снести одно

7 РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 31. Л. 19–19 об.

8 Там же. Л. 19 об.

из собственноручно написанных Протопоповым писем к известному графологу И.Я. Моргенштерну для определения отличительных черт характера и душевных и волевых особенностей Протопопова...» [16, т. 4, с. 483].

Важно отметить, что сохранившиеся в архиве Блока документы позволяют лишь частично судить о корпусе документов, имевшихся в распоряжении поэта, — в действительности объем материалов, с которым он был знаком, был существенно больше, о чем свидетельствуют делопроизводственные справки и личные записи.

Например, отметим справку, согласно которой Блоку для ознакомления с материалами из «безопасного ящика О.П. Протопоповой», супруги министра, направили следующие личные документы: «1) записную книжку в черном переплете, 2) копию письма Протопопова к Родзянке от 2 янв. 1917 г., 3) письмо в конверте на имя А.Д. Протопопова, начинающееся словами: “Дорогой дядя Саша”, 4) справку “Клевета Пуришкевича”, 5) написанную карандашом на клочке бумаги заметку о Швеции, Норвегии и т. д.»[9].

Запрос следственных дел, дополнительных сведений — обыденная практика работы *ЧСК*. В черновом автографе «Последних дней императорской власти» на обороте л. 20 (на лицевой стороне — начало повествования о Протопопове) запись Блока:

> Не хватает:
> Дело Ювжика-Компанейца (пулеметы).
> Еще телегр<амма> Хабалова.
> “Представление” кн. Голицына 13 II 1917.
> Записи Протопопова о посл<едних> днях[10].

Названные документы, касающиеся Протопопова, впоследствии оказались в распоряжении Блока, что следует из содержания третьей главы очерка «Последние дни императорской власти», где часть из них процитирована. В частности, в записи упомянут следователь В.О. Ювжик-Компанейц, который был прикомандирован в *ЧСК*, числился в 10-й Следственной

9 РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 27. Л. 5. Запись на документе: «Предъявить А.А. Блоку, просьба возвратить по миновании надобности. 20/IX».

10 *Блок А.* Последние дни старого режима — Черновой автограф, чернилами // РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 26 об.

части, производившей «предварительное следствие по делу об организованной стрельбе полиции из пулеметов в феврале 1917 г. в Петрограде». В ходе расследования планировалось установить, кто отдал приказ о расстреле митингующих в февральские дни. В рамках этого дела был допрошен градоначальник Петрограда А.П. Балк (в деле сохранился протокол его допроса, который Блок цитирует в третьей главе очерка «Последние дни императорской власти»).

Отметим, что вопрос о форме, содержании и принципах отчета *ЧСК* для Учредительного собрания активно обсуждался на заседаниях в июле-августе 1917 г. Решение о том, что в отчет должны войти характеристики (портреты) ведущих политических деятелей, было принято членами *ЧСК* практически единогласно. Однако содержание этого планируемого раздела вызывало постоянные дискуссии. Так, например, Н.К. Муравьев на заседании, посвященном «обсуждению основных принципов, по коим должен быть составлен доклад *ЧСК* Учредительному собранию», 4 июля отметил, что в доклад следует включить «характеристики наиболее выдающихся деятелей старого порядка, выдающиеся не в смысле их индивидуальности, а в смысле их деятельности»[11], т. е. акцент при составлении характеристик нужно сделать на политических действиях бывших министров. Позиция Блока, очевидно, была схожей. Об этом свидетельствует дневниковая запись, сделанная после заседания редакционной комиссии 25 июля 1917 г., где поэт представил свой взгляд на содержание главы о Протопопове: «Протопопов (даже) — личность страшно интересная с точки зрения психологической, исторической и т. д., но вовсе не интересная *политически*. Так сказать, не он был, а “его было”, как любого из них. Если мы лишний раз упомянем это маленькое имя, которое связано со столькими захватывающими *не* политическими фактами, то окажем плохую услугу — и народу, который будет продолжать думать о его значительности, и комиссии, и самому Протопопову» [14, с. 288]. Очевидно, что свою позицию Блок несколько пересмотрел, и в очерке «Последние дни императорской власти» личность Протопопова представлена шире: здесь перечислены как его политические шаги, так и психологические особенности личности.

11 ГА РФ. Ф. 1467. Оп. 1. Д. 2. Л. 68.

1 августа Блок сообщал в письме к матери: «...по-видимому, кроме Протопопова я возьму себе тему “Последние дни старого режима”» [17, с. 619]. В исследованиях, посвященных истории очерка «Последние дни императорской власти», как правило, отмечено, что после нового служебного поручения Блок сосредоточился на подготовке главы «Последние дни старого режима» (которая и была завершена). Судьба же главы о Протопопове до последнего времени оставалась непроясненной. Однако и архивные документы, и справки, и пометы в *ЧА* очерка «Последних дней императорской власти» свидетельствуют о продолжающейся параллельной работе над двумя этими темами. Очевидно, все, что Блок планировал написать о Протопопове, вошло в очерк, главным образом в финал первой главы, где представлена общая характеристика личности Протопопова и его деятельности на посту министра. Часть материалов также вошла в третью главу, в которой отражены действия Протопопова в дни Февральской революции. Фактически планировавшаяся глава была написана, но не была выделена в отдельную самостоятельную часть большой работы. При этом важно отметить, что параграф о последнем министре обозначен в содержании первой главы «Состояние власти»: «Болезнь государственного тела России. — Царь, императрица, Вырубова, Распутин. — Великие князья. — Двор. — Кружки: Бадмаев, Андронников и Манасевич-Мануйлов. — Правые. — Правительство; Совет Министров; Штюрмер, Трепов и Голицын. — Отношение правительства к Думе. — Гр. Игнатьев и Покровский. — Беляев. — Н. Маклаков и Белецкий. — *Протопопов*» (курсив мой. — *А.А.*) [13, с. 188].

Высказанному нами предположению есть документальное подтверждение. В черновом автографе очерка Блока на обороте л. 26 (на лицевой стороне — начало второй главы) сохранился план, по которому предполагалось выстроить характеристику-портрет Протопопова (см. Приложение).

Обращает на себя внимание схожесть документа с сохранившимися тезисами к главе отчета, посвященной Протопопову (ср.: [12, с. 288–289]). Более того, в сохранившемся плане позиции, по которым предполагалось выстроить характеристику министра, проработаны детальнее. Отмеченные плюсами и галочками пункты — это то, что Блок включил в очерк. Однако не отмеченные галочками тезисы также в полной мере освещены в «Последних днях императорской власти». В этом же документе в ряде пунктов карандашом вписаны имена следователей: Г.П. Гирчич, С.Г. Соло-

вьев, В.О. Ювжик-Компанеец, В.В. Лихопой. Эти указания отсылают нас к следственным делам, к которым, очевидно, Блок обращался при написании раздела о Протопопове.

Подтверждением этой гипотезы служит ход повествования первой главы. Сопоставление сохранившегося плана с содержанием «Последних дней императорской власти» позволило установить, что большинство пунктов, перечисленных в этом наброске, нашли отражение в первой части очерка. В ней даны краткие характеристики-портреты представителей старого режима. Обращает на себя внимание, что портретам царя, царицы, высших чиновников и председателя кабинета министров Блок уделяет в первой главе по одному или несколько предложений каждому. Характеристике же Протопопова отведено несколько страниц, что несоразмерно.

Бывшему министру посвящены финальные страницы первой главы «Состояние власти», где приведен его развернутый портрет. Как отметил Блок, «последнему министру внутренних дел <…> суждено было занять исключительное место в правительственной среде», а «роль его настолько велика, что на его характеристике следует остановиться подробней» [13, с. 197]. В очерке кратко указаны основные биографические факты, связанные с именем Протопопова, в том числе скандальные события: встреча с М. Варбургом в Стокгольме, знакомство с гадателем Шарлем Перэном, издание газеты «Русская воля». Здесь же акцентировано внимание на негативном отношении к министру общественных и правительственных кругов, членов Государственной думы [8].

Подобно мозаичному панно, личность Протопопова воссоздана Блоком по отдельным упоминаниям черт характера или психологических особенностей в многочисленных допросах разных лиц. Бывшие коллеги министра не стеснялись в красноречии. В очерке Протопопов назван «балоболкой» (со слов Д.Н. Дубенского, протокол допроса от 9 августа 1917 г. [16, т. 6, с. 385]); человеком «с присущими ему легкомыслием и “манией величия”» (реплика Н.Н. Покровского, протокол допроса от 30 июня 1917 г. [16, т. 5, с. 358]), у которого «честь тянется, как подвязка» (реплика Распутина со слов И.Ф. Манасевича-Мануйлова, см. протокол его допроса от 10 апреля 1917 г. [16, т. 2, с. 67]) и пр.

Блок использует также автохарактеристики бывшего министра. Так, Протопопов вспоминал в ходе допроса от 21 марта 1917 г. о том, что «дур-

ная мысль, несчастная мысль насчет министра» закралась ему после заграничной поездки в 1916 г., а после его «честолюбие <...> бегало и прыгало» (из допроса Протопопова от 21 марта 1917 г. [16, т. 1, с. 133, 140]). Ср. в «Последних днях императорской власти»: «Тогда же в голову его вступила “дурная и несчастная мысль насчет министерства”, ибо “честолюбие его бегало и прыгало”; первоначально он думал лишь о министерстве торговли» [13, с. 197].

В целом развернутая характеристика Протопопова базируется исключительно на документальной основе: на ряде высказываний бывших коллег по кабинету министров, а также его собственных высказываниях. Здесь Блок верен своему методу, в полной мере нашедшему отражение в портретах бывших представителей власти, выведенных в первой главе очерка (см.: [7, с. 113–129; 1, с. 324–343]).

В конце первой главы Блок приводит пространное рассуждение о роли личности Протопопова в деле «ускорения разрушения царской власти». В этом заключительном пассаже наиболее выражено авторское начало. Отрывок по сути является вариантом наброска о Протопопове от 18 июня 1917 г.[12], сохранившегося среди выписок по материалам шести допросов бывшего министра. В период работы над заключением первой главы очерка Блок вернулся к этому наброску, о чем свидетельствуют подчеркивания в автографе красным карандашом. Выделенные фразы и предложения включены Блоком в очерк в несколько переработанном виде.

«Последние дни императорской власти»	**<Запись о Протопопове, сделанная 18 июня 1917 г.> РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 16. Л. 3–4**
...на Протопопова временами «накатывало», что сближало его с духом Царского Села... [13, с. 199] ...Протопопов оказался, действительно, «роковым человеком»... [13, с. 200]	*Протопопов* — фигурка оригинальная, стоящая совершенно одиноко среди остальных представителей власти. Все они инстинктивно (скорее — по традиции бюрократической) знали, что власть требует самоотречения, и каждый из них более или менее грубо и неумело

12 Карандашом справа от автографа дата «18. VI». Вероятно, вписана позже.

Личность и деятельность Протопопова сыграли решающую роль в деле ускорения разрушения царской власти. Распутин накануне своей гибели, как бы, завещал свое дело Протопопову, и Протопопов исполнил завещание. В противоположность обыкновенным бюрократам, которым многолетний чиновничий опыт помогал сохранять видимость государственного смысла, Протопопов принес к самому подножию трона весь истерический клубок своих личных чувств и мыслей; как мяч, запущенный расчетливой рукой, беспорядочно отскакивающий от стен, он внес развал в кучу порядочно расставленных, по видимости устойчивых, а на деле шатких кегель государственной игры [13, с. 199–200].

все-таки *носил маску «объективности»*, ходил в броне долголетнего трудового, или — просто чиновничьего, опыта; эта броня многим из окружающих казалась прочной. Протопопов был среди них *parvenu**, он даже не пытался забронироваться и скрыть свою личность. *Он принес к самому подножию трона всего себя*, всю свою юркость, *весь истерический клубок своих мыслей и чувств.* Недаром есть намеки на то, что он готовился заменить Распутина. На него тоже «*накатывало*». Этот зоркий в мелочах, близорукий в общем, талантливый, но неустроенный *вольнолюбивый раб* был действительно «роковым» человеком в том смысле, что судьба бросила его в последнюю минуту, как мячик, под ноги истуканам самодержавия и бюрократии. И этот беспорядочно отскакивающий мячик, ошеломив всех, обнаружил комическую кукольность окружающего, способствовал падению власти, очень ускорил его. Распутин швырнул Протопопова, как мяч, под ноги растерянным истуканам.

Таким образом, всесторонний анализ документов *ЧСК*, сохранившихся в архиве Блока, позволил установить параллельную работу Блока над главами к отчету Учредительному собранию: «Последние дни царского режима» и «Протопопов». Первая из них разрослась в развернутый очерк «Последние дни императорской власти»; глава о последнем министре внутренних дел стала параграфом первой части этой работы. Последняя запись Блока о Протопопове в записных книжках касается уже дальнейшей трагической судьбы бывшего министра. Вплоть до Октябрьской революции Протопопов находился под арестом, а после прихода к власти большевиков уже не был выпущен на свободу. В официальной заметке «Расстрел царских

* выскочка (фр.)

министров», опубликованной в газете «Известия ЦИК», сообщалось, что по постановлению Российской чрезвычайной комиссии были расстреляны «А.Н. Хвостов, А.Д. Протопопов, И.Г. Щегловитов и Н.А. Маклаков. Бывший начальник департамента полиции С.П. Белецкий»[13]. По-видимому, откликом на эту заметку является запись от 9 сентября 1918 г. в записной книжке Блока: «Расстреляны Маклаков и Протопопов».

Приложение[14]

А.Д. Протопопов

1916.	Общая характ<еристика> ([Наумов], Манасевич, Покровский, Белецкий, Голиц<ын>, Гучков, Комисс<аров>, Андронников, Челноков и все понемногу).
письмо Сазонова	Тов<арищ> предс<едателя> Гос<ударственной> Думы **(как прошел Дмитр<юков> и Стемп<ковский>).** Парлам<ентская> делегация. Стокгольмское свидание с Варбургом **(Гирчич).** Возвращение, разговоры, Милюков. Знакомство с Выруб<овой>, Расп<утин>, Бадм<аев>. Отн<ошение> к царской семье. Калинин. Назначение (указ 16. IX). Проекты реформ, продовольствие, евреи, *полиция*, ответств<енное> минист<ерство>, жалов<ание> духовенству, земство, отнош<ение> к назнач<ению> думских кругов, правых и др. Выступл<ение> в Г. Думе.
+	
	П<ротопопо>в и «Рус<ская> воля».
	П<ротопопо>в и общ<ество> 1914 года. V
	<1 нрзб.> Поездка в Ставку и в Ц<арское> С<ело>, болезни, Воскобойникова, газетн<ые> опровержения, гр<афиня> Игнатьев<а>.
+	Назнач<ение> *Курлова* (думск<ий> запрос), Красиль<ников>, Куколь-Яснопольский, **Степанов**. Балк, (отставка Оболенского).
+	Слухи о Белецком. Обмен мнений с членами прогресс<ивного> блока Дмитрюков, Стемпковский. Совещание у Родзянко 19 октября.
+	
	Московские городские выборы (Котлецов). Посещение Москвы.

13 [Б. п.]. Расстрел царских министров // Известия ЦИК. 1918. 8 сент. № 194. С. 4.

14 *Блок А.* Последние дни старого режима — Черновой автограф, чернилами // РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 26 об. Полужирным шрифтом обозначены записи карандашом.

Соловьев	**Челнок<ов> кот<орый> свидет<ель>.**
+	Надзор за земск<им> и Гор<одским> союзом, Военно-пром<ышленным> комит<етом>.
	Цензура (думских отчетов). Отнош<ение> к печати.
ген. Попов —	Запрещение Съезда городов в Сибири, Земск<ого> Союза в Москве, Союза городов там же, Торгово-промышл<енного> съезда, Всеросс<ийского> продов<ольственного> съезда биржевых комитетов. Отнош<ение> к П<ротопопов>у министров и обратно.
1917.	Убийство Распутина — роль Протопопова, его упрочение.
	Исключение П<ротопопо>ва из партии 17 октября. Отставка Волконского, Бальца.
+	
+ +	Отнош<ение> к Г<осударственной> Думе, выборы в 5-ую Г<осударственную> Думу — донесения губернаторов (Хвостов-Завадский).
	Желание реабилитировать Комиссарова.
V	Назнач<ение> Катенина.
	Арест рабочей группы. Абросимов, слухи о демонстрациях.
	Выделение петроградского военного округа **(связано с печатью — у Соловьева).**
	Беспо<койство> П<ротопопо>ва о земск<их> и двор<янских> собраниях.
Гирчич	Проект нового закона о печати (судебная ответственность) — **Со<ловьев>.** Поведение П<ротопопо>ва в последние дни. Пулеметы. Приказ по корпусу жандармов. **10 сл<едственная> часть Компанеец.**
	Теории, схемы.
	Перэн. Общ<ество> борьбы с дороговизной и г<оспо>жа Степанова-Дезобри. +
	Отнош<ения> с правыми (Марк<ов> II, Орлов, Балашов) — **репт<ильный> фонд (Лихопой)**
	Отнош<ение> к освобожд<ению> Сухомлинова
	Показ<ания> Воскобойников<ой> — **в Темные силы** Головина, Ломан

Список литературы

Исследования

1 *Александров А.С.* О документальной основе очерка А. Блока «Последние дни императорской власти» // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 4. С. 324–343. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-4-324-343

2 *Гончарова Е.И.* Летописец последних дней императорской власти: (Александр Блок и Чрезвычайная следственная комиссия) // Русская литература. 2025. № 1. (В печати.)

3 *Иванова Е.В.* Александр Блок: Последние годы жизни. СПб.; М.: Росток, 2012. 608 с.

4 *Максимов Д.Е.* Александр Блок и революция 1905 года // Революция 1905 года и русская литература. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 250–252.

5 *Перегудова З.И.* Чрезвычайная следственная комиссия для расследования противозаконных по должности действий бывших министров и прочих высших должностных лиц и Александр Блок // *Блок А.А.* Последние дни императорской власти / сост. З.И. Перегудова, С.С. Лесневский; коммент. З.И. Перегудовой, О.А. Поливанова. М.: Прогресс-Плеяда, 2012. С. 298–365.

6 Письма С.В. Панченко к Блоку / предисл. и коммент. А.В. Лавров, З.Г. Минц // Блоковский сб. Тарту: [б. и.], 1998. XIV: К 70-летию З.Г. Минц. С. 208–274.

7 *Спивак М.* К вопросу об источниках характеристик в «Последних днях императорской власти» А.А. Блока: «Царь, императрица, Вырубова, Распутин» и «недружный... Совет министров» // Перелом 1917 года: Революционный контекст русской литературы. Исследования и материалы / отв. ред. В.В. Полонский. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 113–129.

8 *Спивак М.Л.* Последний царский министр внутренних дел А.Д. Протопопов в политической публицистике А.А. Блока и его современников // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2016. № 8 (17). С. 102–118.

9 *Эткинд А.* Хлыст: Секты, литература и революция. 2-е изд., сокр. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 642 с.

Источники

10 *Белый А.* Собр. соч. Воспоминания о Блоке [Т. 4] / под ред. В.М. Пискунова. М.: Республика, 1995. 510 с.

11 *Бекетова М.А.* Воспоминания об Александре Блоке / [сост. В.П. Енишерлова, С.С. Лесневского; вступ. ст. С.С. Лесневского; послесл. А.В. Лаврова; примеч. Н.А. Богомолова]. М.: Правда, 1990. 669 с.

12 *Блок А.А.* Последние дни императорской власти / сост. З.И. Перегудова, С.С. Лесневский; коммент. З.И. Перегудовой, О.А. Поливанова. М.: Прогресс-Плеяда, 2012. 624 с.

13 *Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 6: Проза. 1918–1921 / подгот. текста Д.Е. Максимова, Г.А. Шабельской; примеч. Г.А. Шабельской. 556 с.
14 *Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. 7: Автобиография. 1915; Дневники. 1901–1921 / подгот. текста и примеч. В.Н. Орлова. 544 с.
15 Дарственные надписи Блока на книгах и фотографиях / вступ. ст. и публ. В.Я. Мордерер и А.Е. Парниса // Литературное наследство. М.: Наука, 1982. Т. 92. Кн. 3. С. 5–142.
16 Падение царского режима: Стенографические отчеты допросов и показаний, данных в 1917 г. в Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства / ред. П.Е. Щеголева: в 7 т. Л.: Гос. изд-во, 1924–1927.
17 Письма Александра Блока к родным / с предисл. и примеч. М.А. Бекетовой: в 2 т. Л.: Academia, 1932. Т. 2. 542, [3] с.

References

1 Aleksandrov, A.S. “O dokumental’noi osnove ocherka A. Bloka ‘Poslednie dni imperatorskoi vlasti’.” [“On the Documental Basis of A. Blok’s Essay ‘Poslednie dni Imperatorskoi vlasti’ (‘The Last Days of Imperial Power’)”]. *Studia Litterarum,* vol. 8, no. 4, 2023, pp. 324–343. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-4-324-343 (In Russ.)
2 Goncharova, E.I. “Letopisets poslednikh dnei imperatorskoi vlasti: (Aleksandr Blok i Chrezvychainaia sledstvennaia komissiia)” [“Chronicler of the Last Days of Imperial Power: (Alexander Blok and the Extraordinary Commission of Inquiry)”]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2025. (In print.) (In Russ.)
3 Ivanova, E.V. *Aleksandr Blok: Poslednie gody zhizni* [*Alexander Blok: The Last Years of His Life*]. St. Petersburg, Moscow, Rostok Publ., 2012. 608 p. (In Russ.)
4 Maksimov, D.E. “Aleksandr Blok i revoliutsiia 1905 goda” [“Alexander Blok and the Revolution of 1905”]. *Revoliutsiia 1905 goda i russkaia literatura* [*Revolution of 1905 and Russian Literature*]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1956, pp. 250–252. (In Russ.)
5 Peregudova, Z.I. “Chrezvychainaia sledstvennaia komissiia dlia rassledovaniia protivozakonnykh po dolzhnosti deistvii byvshikh ministrov i prochikh vysshikh dolzhnostnykh lits i Aleksandr Blok” [“The Emergency Investigation Commission for the Illegal Actions of Former Ministers and Other Senior Officials and Alexander Blok”]. Blok, A.A. *Poslednie dni imperatorskoi vlasti* [*The Last Days of Imperial Power*], comp. Z.I. Peregudova, S.S. Lesnevskii, comm. Z.I. Peregudovoi, O.A. Polivanova. Moscow, Progress-Pleiada Publ., 2012, pp. 298–365. (In Russ.)
6 “Pis’ma S.V. Panchenko k Bloku” [“Letters from S.V. Panchenko to Blok”], foreword and comm. by A.V. Lavrov, Z.G. Mints. *Blokovskii sbornik* [*Blok Collection*], vol. 14:

K 70-letiiu Z.G. Mints [To the 70th Anniversary of Z.G. Mints]. Tartu, [s. n.], 1998, pp. 208–274. (In Russ.)

7 Spivak, M. “K voprosu ob istochnikakh kharakteristik v ‘Poslednikh dniakh imperatorskoi vlasti’ A.A. Bloka: ‘Tsar’, imperatritsa, Vyrubova, Rasputin’ i ‘nedruzhnyi... Sovet ministrov’.” [“On the Question of the Sources of Characteristics in ‘The Last Days of Imperial Power’ by A.A. Blok: ‘Tsar, Empress, Vyrubova, Rasputin’ and ‘Unfriendly ... Council of Ministers’.”] Polonsky, V.V., editor. *Perelom 1917 goda: Revoliutsionnyi kontekst russkoi literatury. Issledovaniia i materialy* [*Fracture of 1917: The Revolutionary Context of Russian Literature. Research and materials*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2017, pp. 113–129. (In Russ.)

8 Spivak, M.L. “Poslednii tsarskii ministr vnutrennikh del A.D. Protopopov v politicheskoi publitsistike A.A. Bloka i ego sovremennikov” [“The Last Tsarist Minister of Internal Affairs A.D. Protopopov in the Political Journalism of A.A. Blok and His Contemporaries”]. *Vestnik RGGU. Seriia “Istoriia. Filologiia. Kul’turologiia. Vostokovedenie,”* no. 8 (17), 2016, pp. 102–118. (In Russ.)

9 Etkind, A. *Khlyst: Sekty, literatura i revoliutsiia* [*Khlyst: Sects, Literature and Revolution*]. 2nd ed. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 664 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/OFZUGV
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ИЗ ИСТОРИИ ОБОРОННОЙ КОМИССИИ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ: ЗАКРЫТИЕ И РЕОРГАНИЗАЦИЯ

 А.В. Сысоева
*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук,
Санкт-Петербург, Россия*
Дата поступления статьи: 08 января 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 14 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-452-467

Исследование выполнено в ИРЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01902 (https://rscf.ru/project/22-28-01902/)

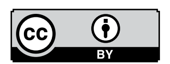
Аннотация: В статье с опорой на архивные источники реконструируется неизвестный эпизод истории Оборонной комиссии Союза советских писателей, пришедшийся на 1936–1939 гг. Вопрос о прекращении работы комиссии ставился начиная с лета 1936 г.; в мае 1937 г. был подписан акт о передаче ее дел. Выявлены следующие причины закрытия: репрессии, экономическая, избыточность функций, кадровые проблемы. Следствием завершения работы комиссии стало изменение позиции журнала «Знамя», который взял на себя ее обязанности. Для обоснования возобновления деятельности пришлось расширить круг задач. Осенью 1938 г. В.В. Вишневский и Б.Л. Горбатов составили документ, который описывал новое направление работы: мобилизационный учет писателей и их военную подготовку в зависимости от выявленной в ходе учета группы. Организационное заседание комиссии в обновленном составе состоялось 25 января 1939 г. Новым ее лидером стал Вишневский.

Ключевые слова: Оборонная комиссия Союза советских писателей (ОК ССП), журнал «Знамя», В.В. Вишневский, институциональные аспекты литературного процесса 1930-х гг., Политическое управление Рабоче-Крестьянской Красной армии, Большой террор, Литературное объединение Красной армии и флота (ЛОКАФ).

Информация об авторе: Анастасия Владимировна Сысоева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3844-5908

E-mail: sysoevaav@gmail.com

Для цитирования: *Сысоева А.В.* Из истории Оборонной комиссии Союза советских писателей: закрытие и реорганизация // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 452–467. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-452-467



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

FROM THE HISTORY OF THE SOVIET WRITERS' UNION'S DEFENSE COMISSION: CLOSING AND REORGANIZATION

© 2024. Anastasia V. Sysoeva
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences,
St. Petersburg, Russia
Received: January 08, 2024
Approved after reviewing: April 14, 2024
Date of publication: September 25, 2024

Acknowledgements: The research was carried out at IRL RAS at the expense of the grant of the Russian Science Foundation no. 22-28-01902 (https://rscf.ru/en/project/22-28-01902/).
Abstract: Based on archival sources, the article reconstructs an unknown episode in the history of the Defense Commission of the Union of Soviet Writers, which took place in 1936–1939. The question of the commission's work completion had been raised starting in the summer of 1936. In May 1937, the act of transferring its documents was signed. The reasons for the closure were repressions, economic, redundancy of functions, and personnel problems. The consequence was a change in the position of the journal "Znamia," which took over its duties. The range of tasks had to be expanded to justify the resumption of the activities. In the autumn of 1938, V.V. Vishnevsky and B.L. Gorbatov created a document that described a new direction of work: mobilization registration of writers and their military training depending on the group identified during the registration. The organizational meeting of the commission on the renewed composition occurred on January 25, 1939. Vishnevsky became its new head.
Keywords: Defense Commission of the Union of Soviet Writers, journal "Znamia," V.V. Vishnevskii, institutional aspects of the literary process of the 1930s, Political Directorate of the Workers' and Peasants' Red Army, The Great Terror, Literary Association of the Red Army and Navy (LOKAF).
Information about the author: Anastasia V. Sysoeva, PhD in Philology, Senior Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarov Emb., 4, 199034 St. Petersburg, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3844-5908
E-mail: sysoevaav@gmail.com
For citation: Sysoeva, A.V. "From the History of the Soviet Writers' Union's Defense Comission: Closing and Reorganization." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 452–467. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-452-467

29 июля 1930 г. было учреждено Литературное объединение Красной армии и флота (ЛОКАФ), которое специализировалось на произведениях военной тематики[1]. Организация была создана по инициативе литературных кружков, образованных при военных газетах «Красная Звезда» (Ленинградский военный округ) и «Красный Балтийский флот», и входивших в Ленинградскую ассоциацию пролетарских писателей. Связь с военными и литературными структурами была характерна и для ЛОКАФ и нашла отражение в направлениях его деятельности. В документах Политического управления Рабоче-крестьянской Красной армии (ПУ РККА) 1926–1929 гг. отложились указания по поводу подготовки военных журналистов[2] и военной работы среди населения, в том числе делался акцент на изучение в школах советской литературы о войне[3]. Политическое управление курировало литературные кружки. Часть его работы взяло на себя ЛОКАФ. В то же время организация входила в Федерацию объединений советских писателей. ЛОКАФ работало как с начинающими военными авторами, так и с профессиональными писателями, не имевшими прямого отношения к военной службе. Организация имела два печатных органа, журналы «ЛОКАФ» в Москве и «Залп» в Ленинграде. В ряде изданий, например в журналах «Атака» (Казань) и «Червоний боець» (Харьков), регулярно публиковались члены ЛОКАФ.

1 Об организации см. подробнее: [3, с. 138–151; 4; 7] и др.

2 План и программа работы типового кружка журналистов по подготовке к работе в военное время. <1929 г.> // РГВА. Ф. 9. Оп. 27. Ед. хр. 99. Л. 2–5.

3 Доклад главного инспектора РККА о массовой военной работе среди населения. 6 янв. 1926 г. // РГВА. Ф. 9. Оп. 13. Ед. хр. 581. Л. 95–100; Тезисы доклада о воспитательно-образовательной работе среди детей и подростков в связи с задачами обороны страны. 25 января 1928 г. // РГВА. Ф. 9. Оп. 13. Ед. хр. 581. Л. 14.

Выпускались специализированные серии («Литература и война» в Государственном издательстве художественной литературы и др.). В итоге в начале 1930-х гг. увеличилось количество произведений военной тематики, более того, их начали описывать как особое явление внутри литературного процесса, появился термин «оборонная литература».

Выполнение Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» в случае с ЛОКАФ привело к преобразованию объединения в декабре 1932 г. в Комиссию оборонной художественной литературы Оргкомитета Союза советских писателей (ССП). В дальнейшем чаще употреблялся вариант названия Оборонная комиссия (ОК)[4]. Она состояла из бывших членов ЛОКАФ, ее председателем 15 декабря 1932 г. был назначен Л.М. Субоцкий[5]. В сентябре 1933 г. его брат, заместитель начальника сектора печати отдела культуры и пропаганды ПУ РККА М.М. Субоцкий предлагал ведущему теоретику оборонной литературы и одному из ее ленинградских руководителей Н.Г. Свирину возглавить ОК Оргкомитета ССП, однако последний отказался[6]. В конце 1933 г. — начале 1934 г. Л.М. Субоцкий был выдвинут на должность председателя ОК ССП[7], вероятно, был утвержден. В дальнейшем документы комиссии подписывали ее ответственные секретари Д.А. Либерман и А.Л. Жучков, на совещании 3 февраля 1936 г. шла речь о занятости Л.М. Субоцкого на службе в военной прокуратуре и на должности главного редактора «Литературной газеты», а также о его недостаточном участии в делах ОК ССП[8].

Комиссия работала с 1932 по 1941 г. с перерывом, в 1942 г. была переименована в военную в связи с изменением обстановки и целей. В ее руко-

4 История ОК не становилась предметом изучения, рассматривались оборонные критика и литература периода ее существования [3, с. 189–200], комиссия упоминалась в связи с историей ЛОКАФ [4, с. 281] и отдельными событиями литературной жизни 1930-х гг. (см., например: [1, с. 29–30]).

5 Основной состав ОК Оргкомитета ССП // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 11. Л. 7.

6 *Свирин Н.Г.* Письма В.В. Вишневскому // РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 3076. Л. 69.

7 Состав ОК ССП. Проект // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 11. Л. 9.

8 Совещание по оборонной литературе от 1–3 февр. 1936 г. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 60. Л. 286. В книге «“Счастье литературы”. Государство и писатели. 1925–1938 гг. Документы» утверждается, что В.В. Вишневский стал председателем ОК в 1934 г. [14, с. 277]. Однако замену председателя, занимавшего высокую должность в военной прокуратуре, считаем маловероятным. О том, что Л.М. Субоцкий возглавлял комиссию ССП, косвенно свидетельствует его выступление с основным докладом на Всесоюзном совещании по оборонной литературе 1 февраля 1936 г. (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 60. Л. 5).

водящие органы входили представители Политического управления армии, которые одновременно были оборонными критиками или писателями. ОК ССП сыграла важную роль в подготовке писателей и их аудитории, т. е. значительной части населения, к новой войне. Писателей отправляли в творческие командировки в армию и во флот, им читали курсы лекций о работе печати в военный период, к ним прикрепляли военных консультантов; устраивались читки и обсуждения художественных текстов, встречи с читателями и др. В итоге появлялись произведения, нацеленные как на военнослужащих, так и на тех, кто останется в тылу (создававшие положительные образ современной армии, призывавшие пойти на сверхсрочную службу, усиленно работать ради укрепления обороноспособности и др.).

В 1936 г. произошло изменение в отношении к ОК, противоречившее продолжавшимся заявлениям об угрозе новой войны. 5 июля В.П. Ставский на совещании с заведующими секторами ССП заявил: «Мы ЛОКАФ ликвидировали, оборонной секции у нас нет. Это для того, чтобы Союз в целом уделял вопросам обороны должное внимание»[9]. Сохранился документ с описанием задач комиссии, отчетом по работе за первое полугодие 1936 г. и списком должностных обязанностей штатных сотрудников[10]. Вероятно, летом осуществлялся пересмотр деятельности ОК ССП и понадобилось разъяснение, почему необходимо сохранить ее штат. Была составлена смета на 1937 г.[11] Документ не датирован, но годом ранее сметы требовали предоставить к 1 сентября[12], так что ее также могли подготовить летом 1936 г.

Ряд выступлений и писем противоречат высказыванию Ставского о закрытии комиссии в указанный период: на названном совещании 5 июля 1936 г. от оборонного сектора выступил А.Л. Жучков[13]; 28 ноября 1936 г. Вишневский в письме Ставскому сетовал на «беззаботность штатских “вольных граждан” <…>. — О войне, обороне, о буд<ущей> борьбе — ни слова. Живут люди вне обстановки. Оборона — это, видимо, “обор<онная>

9 Совещания у В.П. Ставского с заведующими секторами. Стенограммы. 1936 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 101. Л. 22.

10 Отчет ОК ССП за первое полугодие 1936 г., штат ОК ССП, задачи ОК ССП // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 59. Л. 24–27.

11 Смета расходов ОК ССП на 1937 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 64.

12 Приказ № 83 по правлению ССП СССР от 23 августа 1935 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 11. Л. 15.

13 Совещания у В.П. Ставского с заведующими секторами. Стенограммы. 1936 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 101. Л. 23, 24.

комиссия” ССП, так, что ли?»[14]; 17 февраля 1937 г. писатель Н.Н. Шпанов говорил о недостатках в текущей работе ОК и вносил предложения по ее улучшению[15].

Существуют архивные и печатные свидетельства, позволяющие точно определить дату возобновления работы комиссии — сохранился протокол организационного собрания от 25 января 1939 г.[16], сообщение о котором появилось в «Литературной газете» в феврале 1939 г. [8], т. е. ОК действительно приостанавливала свою деятельность.

Можно уточнить хронологию ее закрытия, благодаря сохранившимся извещениям и письмам, рассылавшимся от ее имени вплоть до 8 апреля 1937 г.[17] Документом, который наиболее вероятно фиксирует дату фактического завершения деятельности ОК ССП, является акт передачи дел комиссии, а также книг и журналов, составлявших ее библиотеку. Акт был подписан 7 мая 1937 г.[18] Период с лета 1936 г. по май 1937 г. был переходным, временем, когда готовился роспуск комиссии.

Несмотря на перемены, работа с военной темой в литературе продолжилась. 15 октября 1937 г. Ставский сообщил, что почти за год до этой даты Секретариат ССП распустил ОК, передав ее обязанности журналу[19]. 1 сентября 1937 г. Президиум ССП поручил секретарям ССП «ознакомиться с работой журнала “Знамя”, которому надлежит вести оборонную работу, добиться ее оживления и улучшения»[20]. Издание в 1931–1932 гг. выходило под названием «ЛОКАФ», в 1933 г. было переименовано в «Знамя». 1–3 февраля 1936 г. было проведено всесоюзное совещание по оборонной литературе, приуроченное к празднованию пятилетнего юбилея журнала «Знамя», на заседаниях отмечались заслуги издания в работе с писателями в области оборонной литературы, что могло послужить поводом для передачи ему

14 *Вишневский В.В., Вишневецкая С.К.* Письма В.П. Ставскому // РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 280. Л. 3.

15 Совещание писателей, работающих над произведениями к XX-летию Октября и Красной армии, от 17 февраля 1937 г. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 67. Л. 114–117.

16 Протоколы ОК ССП. 1939 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 71. Л. 1–2.

17 Переписка ОК ССП с начинающими авторами. 1937 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 62. Л. 27.

18 Акт о передаче дел ОК ССП. 7 мая 1937 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 62. Л. 30.

19 Совещание актива оборонных писателей от 15 октября 1937 г. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 227. Л. 7.

20 Заседание Президиума ССП от 1 сентября 1937 г. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 173. Л. 24.

дел комиссии. Возможности такого решения способствовало пересечение составов редколлегии и ОК. Следствием закрытия комиссии стало усиление позиции журнала, который взял на себя ее функции: ходатайствовал перед ССП о финансировании писательских командировок в армию и флот, рекомендовал принять в ССП нового оборонного автора, планировал военные семинары, встречи и обсуждения произведений, консультации военных специалистов и пр.[21] Передача руководства журналу почти не изменила условия работы оборонных писателей и критиков.

Можно выделить несколько причин закрытия комиссии. Очевидна экономическая выгода: не приходилось платить сотрудникам ССП, вместо этого редакция нагружалась новыми обязанностями.

Отметим также, что комиссия была единственной тематической, чем выделялась в структуре ССП. Создавать произведения о войне, Гражданской и будущей, призывали всех писателей, продолжали готовиться сборники к XX годовщине Октября и РККА. Военная тематика хотя бы частично закрывалась другими проектами, и можно говорить о дублировании ряда функций. То же касалось и организационных моментов. ССП решал вопросы публикации, устройства творческих вечеров и командировок, в том числе писателей, работавших с оборонными темами. Еще в декабре 1934 г. М.М. Субоцкий на заседании президиума ОК отмечал, что часть задач, которые ранее выполнял ЛОКАФ, берет на себя ССП[22]. Финансовые вопросы (например, оплата отправки писателей на маневры) проводились комиссией через секретариат ССП[23]. Союз избегал дублирования: так, в марте 1935 г. было выдвинуто предложение организовать при ССП секцию революционных писателей для работы по историко-революционной тематике, которое было отвергнуто из-за избыточности: продолжал разворачиваться проект М. Горького «История гражданской войны»[24].

21 Переписка редакции журнала «Знамя» с ССП. 1938–1940 гг. // РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 1099. Л. 11, 10, 4.

22 Заседание ОК ССП от 22 декабря 1934 г. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 23. Л. 22.

23 Переписка Секретариата ССП с ЦК ВКП(б) и другими учреждениями. 1935–1936 гг. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 141. Л. 48.

24 Письмо К.П. Злинченко в секретариат ССП по поводу организации секции историко-революционных писателей // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 140. Л. 26. О проекте М. Горького см.: [2; 5].

Кадровые проблемы также могли повлиять на принятие решения о закрытии. На совещании по оборонной литературе 3 февраля 1936 г. Вишневский перечислил внелитературную нагрузку части руководства комиссии (Л.М., М.М. Субоцких и С.Б. Рейзина), отметив, что большой вклад в организацию деятельности ОК ССП внес Либерман[25]. Однако еще в начале 1934 г. Либерман говорил о своем желании уйти с поста ответственного секретаря[26]. В 1935 г. документы в качестве ответственного секретаря начал подписывать также Жучков[27]. Сохранилась подпись Либермана в этой должности от 23 февраля 1936 г.[28] 23 марта 1936 г. он принимал дела Дома советского писателя в качестве его нового директора[29]. Либерман сразу приступил к работе, занялся нововведениями: 11 мая провел через правление ССП создание бюро пропаганды художественной литературы при Доме советского писателя, 22 мая поднимал вопросы финансирования столовой[30]. Очевидно, эта деятельность привела к отдалению его от дел комиссии.

На положение ОК ССП, которая должна была выполнять важные для периода подготовки к новой войне идеологические задачи, повлияли происходившие в стране политические процессы 1936 и 1937 гг.

В августе 1936 г. прошли специальные заседания Президиума ССП и журнала «Знамя» по поводу процесса «Антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра» с выступлениями о деятельности тех, кто был объявлен троцкистами в литературе, и оценкой ее как вредительской. Разоблачения сопровождались исключениями из ССП. Исключен был в том числе А.И. Тарасов-Родионов[31]. Этот автор входил в редколлегию журнала «ЛОКАФ» в 1931 и 1932 гг., был перечислен среди тех, кого собирались пригласить на празднование пятилетнего юбилея журнала «Знамя»[32].

25 Совещание по оборонной литературе. 1–3 февр. 1936 г. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 60. Л. 286–287.

26 Состав ОК ССП. Проект // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 11. Л. 9.

27 Смета расходов ОК ССП на 1936 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 11. Л. 20.

28 *Либерман Д.А.* Письмо в бухгалтерию ССП. 23 февраля 1936 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 49. Л. 79.

29 Переписка Секретариата ССП с отделениями ССП и подведомственными учреждениями. 1936 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 142. Л. 30.

30 Постановления Секретариата ССП, проводимые опросом. 1936 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 76. Л. 30, 36.

31 Заседание президиума правления ССП СССР от 20 августа 1936 г. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 71. Л. 11.

32 Список гостей, приглашенных на вечер журнала «Знамя» // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 49. Л. 158.

Основная волна репрессий среди оборонных писателей и критиков началась в период Большого террора. Значимым для комиссии стало дело М.Н. Тухачевского. В рамках этой кампании были расстреляны председатель Центрального совета Осоавиахима Р.П. Эйдеман, входивший еще в Центральный совет ЛОКАФ, и начальник Политического управления РККА Я.Б. Гамарник, приглашенный на юбилейный вечер журнала «Знамя» в феврале 1936 г. Дело Тухачевского повлекло за собой репрессии в рядах РККА и ее Политического управления.

Итоги разоблачительной кампании нашли отражение в проведенном 15 октября 1937 г. совещании актива оборонных писателей. Одной из целей заседания была заявлена необходимость «вскрыть методы работы врагов, которые вели борьбу с оборонной литературой» [10]. На совещании упоминались арестованные ведущие критики и руководители организации Л.М. и М.М. Субоцкие, Рейзин. М.М. Субоцкий и Рейзин являлись представителями Политического управления армии: первый с 1931 по 1935 г. исполнял обязанности начальника и заместителя начальника отдела культуры и пропаганды ПУ РККА, второй на момент ареста был начальником культурно-просветительного отдела ПУ РККА. Писатель П.А. Павленко обратил внимание на то, что руководство оборонной работой через редакцию журнала «Знамя» было поручено персонально Рейзину[33]. Во время заседания были названы также обвиненные в шпионаже авторы оборонных произведений С.М. Третьяков и С.А. Колбасьев. Письмо Вишневского Ставскому с пометой «секретно» от 20 ноября 1937 г. с просьбой довести информацию до сведения ЦК ВКП(б) было посвящено той же теме вредительства в оборонной литературе. Помимо названных на заседании, были отмечены Л.С. Дегтярев, М.М. Ланда, Свирин и др. [14, с. 258] — все входили в руководящие органы ОК ССП и были расстреляны.

Расстрел критиков журнала «Знамя» сказался на конкретном наполнении критического отдела издания. В то же время рубрикация отдела и тематика статей в целом не изменились (помимо постоянных рубрик «Литература и искусство», «Литературный дневник», включавших главным образом работы о современной оборонной литературе, появлялись тематические блоки, подготовленные в связи с литературными и политическими

33 Совещание актива оборонных писателей от 15 октября 1937 г. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 227. Л. 47.

событиями, захватившими всю страну, например, празднованием юбилея А.С. Пушкина); объем отдела в 1937 г. остался в границах 1936 г. Критический отдел 10-го номера, в котором из списка редколлегии исчез Ланда, оказался самым небольшим за весь 1937 г., но нет оснований для утверждения прямой связи этих фактов.

Массовые аресты руководства ОК, а также участие в ее мероприятиях репрессированных представителей Политического управления армии (например, на совещании по оборонной литературе 2 февраля 1936 г. выступал старший инспектор ПУ РККА Ф.Л. Блюменталь[34], арестованный 23 июля 1937 г. и расстрелянный 9 декабря), безусловно, подорвали репутацию расформированной комиссии.

Волна затронувших ОК арестов и расстрелов началась после ее окончательного закрытия в мае 1937 г., однако крупным политическим процессам необходима была предварительная подготовка, которая могла сказаться на положении комиссии.

Оценка прежнего состава руководства ОК как политически ненадежного привела к тому, что для возобновления ее работы необходимо было выдвинуть нового лидера с репутацией, не пострадавшей в ходе репрессий. 1 января 1937 г. был награжден орденом Ленина [12], а 13 мая 1937 г. утвержден как член ВКП(б) активно участвовавший в делах ЛОКАФ и комиссии Вишневский[35]. Человека без прошлого в реалиях второй половины 1930-х гг. найти было сложно, но Вишневскому удалось избежать ареста, несмотря на наличие эпизодов биографии, которые могли быть использованы против него (участие в группе «Литфронт» в 1930 г.[36], тесное общение с рядом репрессированных и признанных врагами народа лиц). Драматург, талантливый оратор, общественный деятель начинал свою работу в Ленинградско-Балтийском отделении ЛОКАФ. В 1932 г. переехал в Москву, состо-

34 Совещание по оборонной литературе от 1–3 февраля 1936 г. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 60. Л. 123–135.

35 *Вишневский В.В.* Перекидной календарь на 1937 г. // РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 2175. Л. 71.

36 Группа была литературной, однако после ее разгрома участие в ней расценивалось как политическая ошибка и могло служить поводом для репрессий. Так, исключение из партии Свирина, предшествовавшее аресту и расстрелу, пояснялось следующим образом: «один из руководителей “Литфронта”, до последнего времени поддерживал дружбу с бывшими литфронтовцами, врагами народа Камегуловым, Гореловым и Майзелем» [9].

ял в президиуме ОК Оргкомитета ССП[37], в 1934 г. был предложен в состав президиума ОК ССП[38] и, наиболее вероятно, вошел в него.

Основным направлением деятельности Вишневского в этих организациях была военизация писателей. В Ленинградско-Балтийском отделении ЛОКАФ он заведовал одноименным сектором, держал связь с Политическими управлениями армии и флота (Вишневский был командиром флота, его вывели в резерв на литературную работу только 6 мая 1931 г.[39]), организовывал отправку писателей на маневры, выступал с докладами и статьями, призывая писателей работать с оборонной тематикой; был начальником первых, проведенных в Ленинграде весной 1931 г., военизаторских курсов писателей[40]. На президиуме ОК ССП 13 января 1936 г. он сообщил об организации военного семинара для писателей[41]. Судя по предложению добавить к курсу лекций тему «Ютландский бой», семинар был специфично военным, в отличие от курсов 1931 г. в Ленинграде, во время которых акцент делался на литературную работу, а военные лекции носили общий характер (например, «Техника и оборона СССР»). Во второй половине 1930-х гг. Вишневский поднимал тему подготовки писателей к войне, предлагая определиться с конкретными действиями в период мобилизации. Так, в письме к Ставскому 28 ноября 1936 г. он отмечал недостатки в работе писательской организации: «Знает ли ССП: кто, куда из членов и канд<идатов> ССП пойдет по мобилизации? Подготовили ли этих людей, как, напр<имер>, любой завод подготовляет призывников в армию?»[42] На заседании 15 октября 1937 г. Павленко отметил, что Вишневский уже год ставит вопрос: «Оборонная комиссия должна дать какой-то наказ — чем будет заниматься тот или другой человек в военное время»[43].

Позиция Вишневского о подготовке писателей была созвучна отношению военного руководства. 11 февраля 1938 г. на совещании по вопросам оборонной литературы новый начальник Главного политического управ-

37 Основной состав ОК Оргкомитета ССП // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 11. Л. 7.

38 Состав ОК ССП. Проект // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 11. Л. 9.

39 Предписание Научно-технического комитета Управления Военно-морских сил РККА В.В. Вишневскому // РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 3347. Л. 11.

40 О курсах см.: [6].

41 Протоколы заседаний ОК ССП. 1935–1936 гг. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 47. Л. 11.

42 Письма В.В. Вишневского и С.К. Вишневецкой В.П. Ставскому // РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 280. Л. 5.

43 Совещание актива оборонных писателей от 15 октября 1937 г. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 227. Л. 53.

ления РККА Л.З. Мехлис предложил организовать желающим военную переподготовку, строевые учения[44], что значительно отличалось от принятой ранее отправки писателей на маневры для творческой работы (сбора материала, помощи низовой печати и пр.).

К 1938 г. в редакции журнала «Знамя» в связи с арестами сотрудников, в том числе ответственного редактора Ланда, произошли изменения. Вишневский был назначен на должность исполняющего обязанности ответственного редактора. Признание его нового статуса обнаруживаем, в частности, в следующем решении заседания секретариата правления ССП от 21 августа 1938 г.: «Просить лично т. Вишневского и редколлегию журнала “Знамя” представить проект письма в ЦК ВКП(б) о разрешении конкурса на оборонные произведения» [11, с. 818].

В 1938 г. произошел новый пересмотр структуры ССП, шла речь о возобновлении работы ОК. В опубликованной в марте заметке Ставский сообщал о желании обсудить вопросы оборонной литературы «с нашей оборонной комиссией» [13]. Решение о судьбе ОК ССП было принято осенью 1938 г. 4 ноября Вишневский выступил на заседании бюро Президиума ССП, совместного с партийным комитетом, с планами оборонного совещания в феврале-марте, говорил об ОК[45], на этом же заседании было решено:

> Создать при ССП Оборонную комиссию, председателем которой утвердить тов. Вишневского В.В.
>
> Поручить тов. Вишневскому до 1 Декабря организовать комиссию в составе 5-ти чел.; свои соображения о персональном составе комиссии и плане работы представить к заседанию Президиума[46].

В протоколе секретариата ССП от 23 ноября 1938 г. были перечислены вакансии референтов ОК и секции поэтов[47]. Видимо, к этому же периоду

44 Совещание по вопросам оборонной литературы от 11 февраля 1938 г. Стенограмма // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 275. Л. 21.

45 *Вишневский В.* Тезисы выступления о драматургии и оборонной работе на заседании партийного комитета и Президиума ССП. 1938 г. // РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 1230. Л. 1.

46 Протоколы заседаний «шестерки» и «семерки» ССП. 1938 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 272. Л. 150

47 Постановления Секретариата ССП, проводимые опросом. 1938 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 269. Л. 87

относится недатированный план работы обновленной комиссии, составленный Вишневским и писателем, специальным корреспондентом газеты «Правда» Б.Л. Горбатовым[48]. Следствием перерыва в работе ОК ССП стало то, что для обоснования ее открытия недостаточно было заявить только о возвращении к прежним видам деятельности, которые выполнялись журналом «Знамя». План Вишневского и Горбатова выводил в центр внимания комиссии «непосредственно оборонную военизаторскую работу». Ее описание развивало предложения Мехлиса и Вишневского о военной подготовке писателей. Предполагалось провести мобилизационный учет писателей и их подготовку в зависимости от выявленной в ходе учета группы (командного состава, политического состава, военных корреспондентов, редакторов военных газет и не имеющих военной подготовки). Новая задача охватывала весь ССП, который мог предоставить учетные документы писателей, и решалась в постоянном контакте с военными комиссариатами.

Так деятельность ОК ССП была актуализирована, и она была вновь открыта 25 января 1939 г. В комиссию вошло одиннадцать человек, из них только двое (Вишневский и Л.С. Соболев) остались от прежнего состава [8]. Позже, 21 апреля 1939 г., на должность ответственного секретаря ОК ССП был выдвинут Либерман[49], исполнявший эти обязанности до ее закрытия. Следующее предложение по реорганизации вновь исходило от Вишневского, он хотел вернуть ЛОКАФ. Эта идея, несмотря на наличие единого ССП, получила поддержку комиссии 19 июня 1939 г.:

> Считать вполне своевременным необходимость возродить организацию ЛОКАФ.
>
> Тов. ВИШНЕВСКОМУ поручить поставить этот вопрос в руководящих инстанциях с тем, чтобы к осеннему совещанию оборонных комиссий этот вопрос получил свое разрешение[50].

Тогда ОК ССП приобрела бы бо́льшую самостоятельность. Вероятно, тесная связь с армией позволяла считать такое развитие событий возможным. Однако нового преобразования не произошло. Комиссия с сентября

48 План работы ОК ССП. <1938 г.> // РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 3932. Л. 16–17.

49 Протоколы ОК ССП. 1939 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 71. Л. 12.

50 Там же. Л. 16.

1939 г. с началом массовой мобилизации в стране активно включилась в работу с призывниками, а Советско-финляндская война отодвинула проект преобразования на второй план.

Список литературы

Исследования

1 *Быстрова О.В.* Горький — редактор антивоенных сборников // Горький — художник и мыслитель. Горьковские чтения — 2016. Материалы XXXVII Международной научной конференции. Нижний Новгород: БегемотНН, 2016. С. 25–33.

2 *Быстрова О.В., Закружная З.С., Московская Д.С.* «История Гражданской войны»: издательский проект эпохи реконструкции // Историография Гражданской войны в России. Исследования и публикации архивных материалов / отв. ред., сост. Д.С. Московская. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 15–31.

3 *Добренко Е.* Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 1993. 405 с.

4 *Закружная З.С.* История Литературного объединения Красной армии и флота (ЛОКАФ) (по материалам Отдела рукописей ИМЛИ РАН): дис. ... канд. филол. наук. М., 2019. 351 с.

5 «История гражданской войны в СССР» (1935): история текста и текст истории / сост. М.В. Зеленов, Д. Бранденбергер; под науч. ред. М.П. Ирошникова. М.: РОССПЭН, 2017. 605 с.

6 *Сысоева А.В.* Военизаторские курсы 1931 года в Ленинграде как способ формирования советской оборонной литературы // Новое литературное обозрение. 2020. № 164. С. 123–134.

7 *Сысоева А.В.* Литературное объединение Красной армии и флота: пропаганда и творчество // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2020 год. СПб.: Родник, 2020. С. 56–61. DOI: 10.31860/0202-0262-2020-37-56-61

Источники

8 В оборонной комиссии ССП // Литературная газета. 1939. 10 февраля. № 8. С. 1.

9 В парторганизации Ленинградского отделения Союза писателей // Известия. 1937. 17 июня. № 141. С. 3.

10 *Вишневский В., Вашенцев С., Исбах А.* Оборонные писатели, вперед! // Литературная газета. 1937. 15 октября. № 56. С. 3.

11 Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. М.: РОССПЭН, 2011. Т. 1: 1925 — июнь 1941 гг. / рук. коллектива Т.М. Горяева, отв. сост. З.К. Водопьянова, сост. Т.В. Домрачева, Л.М. Бабаева. 1023 с.

12 О награждении тт. Вишневского В.В. и Дзигана Е. орденом Ленина // Правда. 1937. 1 января. № 1. С. 1.
13 *Ставский В.* О плане работы // Литературная газета. 1938. 1 марта. № 12. С. 3.
14 «Счастье литературы». Государство и писатели. 1925–1938 гг. / сост. Д.Л. Бабиченко. Документы. М.: РОССПЭН, 1997. 319 с.

References

1 Bystrova, O.V. "Gor'kii — redaktor antivoennykh sbornikov" ["Gorky as the Editor of Anti-War Collections"]. *Gor'kii — khudozhnik i myslitel'. Gor'kovskie chteniia — 2016. Materialy XXXVII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [*Gorky as Artist and Thinker. Gorky Readings — 2016. Proceedings of the 37th International Scientific Conference*]. Nizhny Novgorod, BegemotNN Publ., 2016, pp. 25–33. (In Russ.)

2 Bystrova, O.V., Zakruzhnaya, Z.S., and D.S. Moskovskaya. "'Istoriia Grazhdanskoi voiny': izdatel'skii proekt epokhi rekonstruktsii" ["'History of the Civil War': A Publishing Project of the Reconstruction Era"]. *Istoriografiia Grazhdanskoi voiny v Rossii. Issledovaniia i publikatsii arkhivnykh materialov* [*Historiography of the Civil War in Russia. Studies and Publications of Archival Materials*], ed. and comp. D.S. Moskovskaya. Moscow, IWL RAS Publ., 2018, pp. 15–31. (In Russ.)

3 Dobrenko, E. *Metafora vlasti. Literatura stalinskoi epokhi v istoricheskom osveshchenii* [*The Metaphor of Power: Literature of the Stalin Era in Historical Context*]. München, Verlag Otto Sagner Publ., 1993. 405 p. (In Russ.)

4 Zakruzhnaya, Z.S. *Istoriia Literaturnogo ob"edineniia Krasnoi armii i flota (LOKAF) (po materialam Otdela rukopisei IMLI RAN)* [*The History of the Literary Association of the Red Army and Navy (LOKAF) (Based on the Materials of the Manuscript Department of IWL RAS): PhD Dissertation*]. Moscow, 2019. 351 p. (In Russ.)

5 *"Istoriia grazhdanskoi voiny v SSSR" (1935): istoriia teksta i tekst istorii* [*"History of the Civil War in the USSR" (1935): The History of the Text and the Text of History*], comp. M.V Zelenov, D. Brandenberger, scientific ed. M.P. Iroshnikov. Moscow, ROSSPEN Publ., 2017. 605 p. (In Russ.)

6 Sysoeva, A.V. "Voenizatorskie kursy 1931 goda v Leningrade kak sposob formirovaniia sovetskoi oboronnoi literatury" ["The Militarization of Writers in Leningrad in 1931 as a Means of Creating Soviet Defense Fiction"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 164, 2020, pp. 123–134. (In Russ.)

7 Sysoeva, A.V. "Literaturnoe ob"edinenie Krasnoi armii i flota: propaganda i tvorchestvo" ["Literary Association of the Red Army and Navy: Propaganda and Creativity"]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2020 god* [*Yearbook of the Manuscript Department of Pushkin House for 2020*]. St. Petersburg, Rodnik Publ., 2020, pp. 56–61. DOI: 10.31860/0202-0262-2020-37-56-61 (In Russ.)

Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

https://elibrary.ru/OKSTTK
УДК 82.0 + 821.161.1.0 + 821.133.1.0
ББК 83 + 83.3(2Рос=Рус)53 + 83.3(4Фра)52

«ЦВЕТЫ ЗЛА» ШАРЛЯ БОДЛЕРА В ПЕРЕВОДАХ И ПОД РЕДАКЦИЕЙ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА (НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ПРОЕКТ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА»)

© 2024 г. М.А. Ариас-Вихиль, Я.Д. Чечнёв
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 27 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 06 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-468-495

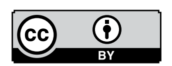
Аннотация: В статье, написанной на основе не публиковавшихся архивных документов Архива А.М. Горького ИМЛИ РАН и ЦГАЛИ, анализируется работа Н. Гумилева в качестве составителя, переводчика и редактора книги «Цветы Зла» Ш. Бодлера, которая готовилась к печати во «Всемирной литературе» в 1918–1921 гг. Наиболее интересной для исследователей деятельностью Гумилева является его работа над подготовкой к изданию выдающихся французских поэтов, представленных в Каталоге издательства «Всемирная литература» (1919). На примере стихотворения «Смерть любовников» проанализировано особое отношение Гумилева-акмеиста к поэтике Бодлера, связанной с его религиозным спиритуализмом. Анализ перевода этого стихотворения показывает, что Гумилев «сузил» Бодлера, отказавшись от мистической составляющей его поэзии, что вызвало критику поэта-символиста Александра Блока, мнение которого сохранилось в протоколах издательства. Впервые определено число переводов Гумилева: 18 вместо известных 16. В приложении приводится реконструкция состава книги «Цветы Зла» Бодлера, которую готовил к изданию Гумилев: из шести разделов остался не представлен переводами один — «Вино», из 151 стихотворения Бодлера переведена почти половина — 73.

Ключевые слова: Н. Гумилев, Ш. Бодлер, «Цветы Зла», Т. Готье, «Всемирная литература», А. Блок, М. Лозинский, Литературная студия стихотворного перевода, художественный перевод, «Смерть любовников», акмеизм, спиритуализм.

Информация об авторах: Марина Альбиновна Ариас-Вихиль — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4182-8213
E-mail: marina.arias@mail.ru

Яков Дмитриевич Чечнёв — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9439-0430 **E-mail:** ya.d.chechnev@yandex.ru

Для цитирования: *Ариас-Вихиль М.А., Чечнёв Я.Д.* «Цветы зла» Шарля Бодлера в переводах и под редакцией Николая Гумилева (неосуществленный проект издательства «Всемирная литература») // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 468–495. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-468-495



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

FLOWERS OF EVIL BY CHARLES BAUDELAIRE IN THE TRANSLATIONS AND EDITED BY N.S. GUMILEV (UNFULFILLED PROJECT BY PUBLISHING HOUSE “WORLD LITERATURE”)

© 2024. Marina A. Arias-Vikhil, Yakov D. Chechnev
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 27, 2024
Approved after reviewing: April 06, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Abstract: Based on hitherto unpublished archival documents from the Gorky Archive at IWL RAS and TsGALI, the article analyses the work of Gumilyov as a compiler, translator, and editor of the book *Flowers of Evil* by Charles Baudelaire, prepared for publication in “World Literature” in 1918–1921. For researchers, the most significant activity of Gumilev of this period was his work on preparing for publication outstanding French poets, widely represented in the Catalog of the publishing house “World Literature” (1919). The example of the poem “Death of Lovers” demonstrates the particular attitude of Gumilyov as an Acmeist to Baudelaire’s poetics associated with his religious spiritualism. An analysis of the translation of this poem shows that Gumilyov “narrowed” Baudelaire, abandoning the mystical component of his poetry, which caused criticism from the symbolist poet Alexander Blok, whose opinion remained in the protocols of the publishing house. The article establishes the number of translations by Gumilyov: 18 instead of the previously known 16. The appendix provides a reconstruction of the composition of the book *Flowers of Evil* by Baudelaire, which Gumilyov was preparing for publication: of the six sections, one remained untranslated (“Wine”); of Baudelaire’s 151 poems, almost half were translated (73).

Keywords: N. Gumilev, Baudelaire, “Flowers of Evil,” T. Gauthier, the publishing house “World Literature,” A. Blok, M. Lozinsky, Literary Studio of poetic translation, the literary translation, “Death of Lovers,” Acmeism, Spiritualism.

Information about the authors: Marina A. Arias-Vikhil, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4182-8213 **E-mail:** marina.arias@mail.ru

Yakov D. Chechnev, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9439-0430
E-mail: ya.d.chechnev@yandex.ru

For citation: Arias-Vikhil, M.A., and Ya.D. Chechnev. “*Flowers of Evil* by Charles Baudelaire in the Translations and Edited by N.S. Gumilev (Unfulfilled Project by Publishing House ‘World Literature’).” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 468–495. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-468-495

Тема «Гумилев и Бодлер» неоднократно привлекала исследователей [4; 6; 7; 8; 10; 11; 14; 16; 17; 20 и др.], так как французский поэт находился в фокусе внимания Гумилева на протяжении всей его жизни. А.А. Ахматова выделила два периода увлечения Гумилева поэзией Бодлера: ранний, когда восприняты были в первую очередь экзотические образы «Цветов Зла», и поздний, где важными оказались идеи названной книги [36, с. 256–257]. Это свидетельство приводит, в частности, биограф Гумилева П.Н. Лукницкий: «Черновик Канцоны (“Бывает в жизни человека...”), который я дал АА вчера, натолкнул ее на целую систему мыслей о Бодлере. Она снова стала “изыскивать” в Бодлере. И сегодня, положив на стол принесенную ею из Мр<аморного> дв<орца> книгу “Les fleurs du mal” <...> стала мне рассказывать все свои соображения. А они такие: в последние годы Николай Степанович снова испытывает влияние Бодлера, но уже другое, гораздо более тонкое. Если в 7–8 годах его прельщали в стихах Бодлера экзотика, гиены и прочее, то теперь то, на что тогда он не обращал никакого внимания — более глубокие мысли и образы Бодлера» [36, с. 257]. В последние годы своей жизни, связанные с работой в горьковском издательстве «Всемирная литература» (1918–1921), Гумилев вновь обращается к поэзии Бодлера, но уже не как ценитель, а как переводчик и составитель книги «Цветы Зла». В неизданных и до сих пор малоизученных протоколах заседаний редакционной коллегии, сохранившихся в фонде заведующего издательством А.Н. Тихонова в Архиве А.М. Горького Института мировой литературы Российской академии наук, содержатся ценные сведения о деятельности поэта по подготовке к изданию книги Бодлера. Дополнительным источником сведений о характере работы Гумилева над

книгой являются никогда не публиковавшиеся финансовые документы горьковского издательства, хранящиеся в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга. Анализ этих двух архивных источников позволил реконструировать этапы работы Гумилева над книгой Бодлера, а также определить состав книги, которая планировалась к изданию.

О создании «Всемирной литературы» как издательства, специализирующегося на выпуске переводной литературы, Гумилева уведомил М.Л. Лозинский в конце лета — начале осени 1918 г., он же посоветовал переговорить с А.Н. Тихоновым о возможном сотрудничестве [9, с. 541–542]. Поэт вошел в состав редакционной коллегии — главного органа, занимавшегося издательской и организационной работой. В конце февраля 1919 г. Гумилев вместе с А.А. Блоком приглашен в состав так называемой «Поэтической коллегии» [24, с. 450], в задачи которой входила экспертная оценка поступавших переводов [18].

Поэт подготовил 10 книг «Всемирной литературы» [22; 23; 27; 28; 29; 34; 35; 40; 41; 43]. Однако куда большее число томов, над которыми трудился Гумилев, не увидело свет. Внимание Гумилева-переводчика привлекала прежде всего французская поэзия, широко представленная в Каталоге «Всемирной литературы». В протоколах издательства сохранились сведения о работе Гумилева над антологией французской поэзии, книгами Ж.-Б. Грессе, Э. Ростана, Сюлли-Прюдома и др. В архиве поэта, собранном А.А. Ахматовой после его смерти, сохранился состав тома сочинений парнасца Леконта де Лиля и роспись переводчиков для этого издания [21]. К нереализованным издательским замыслам относится и книга стихотворений Бодлера. Согласно Каталогу «Всемирной литературы», предполагалось выпустить: поэмы в прозе, эссе «Искания рая» («Искусственный рай»), сборник стихов «Цветы Зла», дневники, критические статьи («Романтическое искусство», «Эстетические редкости», «Эдгар По») и статью Т. Готье о Бодлере в качестве приложения [33, с. 43]. С первых дней работы переводчики издательства столкнулись с проблемой неразработанности теоретической базы перевода (подробнее см.: [1; 2; 5; 19]). Гумилев принял активное участие в организации и деятельности Литературной студии при издательстве «Всемирная литература», стал автором статьи «Переводы стихотворные» для бро-

шюры «Принципы художественного перевода» (первое издание вышло 1–2 марта 1919 г. [9, с. 557]), открыв дискуссию о мастерстве переводчика (АГ. Ф. А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 490).

Подсчет выполненных Гумилевым переводов из Бодлера начал еще П.Н. Лукницкий в 1920-е гг. В 1980-е гг. И.Ф. Мартынов дал список из 16 стихотворений («Благословение», «Соответствия», «Враг», «Дон Жуан в аду», «Вампир», «Кошка», «Коты», «Приглашение к путешествию», «Привидение», «Сплин» («Я — сумрачный король страны всегда дождливой…»), «Ужас» («Манящий ужас»), «Грустный мадригал», «Жалобы Икара» — из цикла «Сплин и идеал»; «Мученица» — из цикла «Цветы Зла»; «Авель и Каин» — из цикла «Мятеж»; «Смерть любовников» — из цикла «Смерть») [10, с. 87–88]. То же количество указано в томе переводов Гумилева (2019) [30, с. 667], где опубликована также часть перевода стихотворения «L'Amour du mensonge» («Выдуманная любовь», вариант — «Самообман») из цикла «Картины Парижа» — «Бывают грустные и нежные такие…» [30, с. 440, 668–669]. Однако в ходе работы с фондом издательства «Всемирная литература» в ЦГАЛИ СПб установлено, что поэт получил гонорар еще за два собственных перевода — «Больная муза» / «La Muse malade» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38; Там же. Д. 12. Л. 94) и «Путешествие» / «Le Voyage» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 146). Таким образом, Гумилев перевел не менее восемнадцати стихотворений Бодлера, о чем свидетельствуют гонорары за выполненные поэтом переводы, которые для наглядности представлены нами в виде таблицы:

Дата выдачи	**Тип работы**	**Произведение**
29 апреля 1919 г.	Перевод	1. «Соответствия»; 2. «Привидение»; 3. «Авель и Каин» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 10. Л. 18; Д. 11. Л. 37)[1]

1 22 сентября Гумилеву выдан дополнительный гонорар за перевод этих стихотворений (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38; Д. 16. Л. 131, 132).

28 мая 1919 г.	Перевод	1. «Благословение» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 10 Л. 20; Д. 11. Л. 37)[2]; 2. «Враг» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 146)[3]
24 июня 1919 г.	Перевод	«Мученица» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 10 Л. 21; Д. 11. Л. 37)
15 августа 1919 г.	Перевод	1. «Кот»; 2. «Кошки»; 3. «Вампир»; 4. «Приглашение к путешествию»; 5. «Грустный мадригал»; 6. «Ужас»; 7. «Жалобы Икара»; 8. «Сплин» («Я — сумрачный король страны всегда дождливой...»); 9. «Дон Жуан в аду»; 10. «Больная муза»[4] (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38; Д. 12. Л. 94)
15 июля 1920 г.	Перевод	1. «Смерть любовников»; 2. «Путешествие» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 146)[5]

По бухгалтерским документам «Всемирной литературы» видно, что основной корпус переводов из «Цветов Зла» Бодлера выполнен Гумиле-

2 22 сентября Гумилеву выдан дополнительный гонорар за перевод этого стихотворения. В документе указана общая сумма за четыре стихотворения — «Соответствия», «Привидение», Авель и Каин», «Благословение» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38; Д. 16. Л. 131, 132).

3 23 июля Гумилеву выдан дополнительный гонорар за перевод этого стихотворения (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 160).

4 Стихотворение «Больная муза» Гумилев первоначально переводить не планировал. 17 июня 1919 г. он получил гонорар за редакцию чужих переводов Бодлера, в числе которых было вольное переложение П. Якубовичем названного стихотворения под заглавием «Я мысленно живу...» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 10. Л. 21; Д. 11. Л. 37): «Я мысленно живу прошедшими веками, / Когда румяный Феб влюбленными лучами / Живые статуи повсюду золотил...» [26]. Перевод Якубовича не удовлетворил Гумилева, поскольку не отвечал правилам перевода стихов, сформулированным им в 1919 г. в статье «Переводы стихотворные», в особенности первому правилу (соблюдение количества строк), четвертому (характер enjambement) и шестому (характер словаря) [40, с. 30]. 14 строк оригинального стихотворения были превращены Якубовичем в 36. В этой связи понятна мотивация Гумилева дать новый перевод «Больной музы», за который он и получил гонорар 15 августа 1919 г.

5 В «Трудах и днях Н.С. Гумилева» Лукницкого этот перевод назван, но без даты [9, с. 650], в воспоминаниях В.К. Шилейко о поэте указано 15 июля 1920 г. [37, с. 99].

вым в апреле – августе 1919 г., еще два стихотворения переведены в июле 1920 г. Редактором переводов Гумилева выступил М.Л. Лозинский. Среди его рабочих записей сохранился листок с заглавием «Редакция переводов Н. Гумилева», где перечислено 15 стихотворений Бодлера (далее сохранен порядок Лозинского. — *М.А.-В., Я.Ч.*): «Благословение», «Авель и Каин», «Соответствия», «Мученица», «Вампир», «Кошка», «Грустный мадригал», «Симпатический ужас» («Манящий ужас». — *М.А.-В., Я.Ч.*), «Жалоба Икара», «Коты», «Приглашение в путешествие», «Сплин», «Дон Жуан в Аду», «Больная Муза», «Привидение» (ОР РНБ. Ф. 1437. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 2).

Установлено, что Гумилев работал с французским изданием Бодлера «Les Fleurs du Mal» (Calmann-Lévy, [1901]), книга сохранилась с его пометами [15, с. 448–449]. Это издание содержит предисловие Т. Готье «Шарль Бодлер» (1868), 151 стихотворение и приложение «Оправдательные статьи, посвященные “Цветам Зла” Шарля Бодлера» (Э. Тьерри, Ф. Дюламона, Ж.А. Барбе д’Оревильи, Ш. Асселино) — тексты, собранные самим поэтом в августе 1857 г. в брошюру ин-кварто для сотрудников прокуратуры и судей во время процесса над ним [39]. По-видимому, предисловие Т. Готье Гумилев попросил перевести А.А. Блока 12 августа 1919 г. [9, с. 569–570; 24, с. 471].

О редактировании Гумилевым чужих переводов из «Цветов Зла» можно судить по таблице, сформированной нами на основе гонорарных ведомостей:

Дата выдачи	Тип работы	Произведение
29 апреля 1919 г.	Редакция переводов	1. «Утренние сумерки»; 2. «Красота»; 3. «Экзотический аромат»; 4. «Непокорный»; 5. «Вечерние сумерки» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 10. Л. 18; Д. 11. Л. 37)[6]

6 Те же стихи встречаем в выплате от 22 сентября. По-видимому, это был дополнительный гонорар (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38; Д. 16. Л. 131).

17 июня	Редакция переводов	1. «Сплин»[7]; 2. «Служанка скромная с великою душой...»; 3. «Конец дня»; 4. «Игра»; 5. «Голос»; 6. «Я мысленно живу...»[8]; 7. «Флакон»; 8. «Альбатрос»; 9. «Пропасть» («Le gouffre»); 10. «Сон парижанина» («Парижский сон»); 11. «Семь стариков»; 12. «Часы»; 13. «Пляска смерти»; 14. «Маленькие старушки» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 10. Л. 21; Д. 11. Л. 37)[9]
22 июля	Редакция переводов	За редакцию 554 строк перевода стихотворений из сборника Бодлера «Цветы Зла» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 37; Д. 12. Л. 93)
15 августа	Редакция переводов	1. «Признание»; 2. «Мадонна» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38; Д. 12. Л. 94)
30 октября	Редакция переводов	577 строк переводов стихотворений из «Цветов Зла» Бодлера (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38 об.; Д. 16. Л. 134)

7 «Сплин» обозначен как одно произведение, насчитывающее 60 строк, что не соответствует действительности, поскольку в «Цветах Зла» четыре стихотворения под таким названием и Гумилев перевел третье из них («Я — сумрачный король страны всегда дождливой...»). Количество строк совокупно составляет 58: № 1 («Февраль, седой ворчун и враг всего живого...») — 14 строк, № 2 («Душа, тобою жизнь столетий прожита!..») — 24, № 4 («Когда на горизонт, свинцовой мглой закрытый...») — 20. Таким образом, поэт отредактировал три стихотворения под названием «Сплин» и получил гонорар за работу не с четырнадцатью, как указано в Перечне выполненных работ, а с шестнадцатью переводами. Дополнительные две строки (60 вместо 58) появились, вероятно, в тех текстах, которые редактировал поэт.

8 Вольный перевод П. Якубовича не устроил Гумилева, он, как отмечено выше, заново перевел сонет.

9 За них же 5 июля получен дополнительный гонорар (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 37; Д. 12. Л. 92).

3 декабря	Редакция переводов	300 строк из раздела «Сплин и идеал», а также стихотворение «Похороны отверженного поэта» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38 об.; Д. 16. Л. 136)
9 января 1920 г.	Редакция переводов	1. «Призрак»; 2. «Semper eadem»; 3. «Вся нераздельна или…»; 4. «Что можешь ты сказать, мой дух, всегда ненастный…»; 5. «Искупление»; 6. «Духовная заря»; 7. «Облачное небо»; 8. «Прекрасный корабль»; 9. «Непоправимое»; 10. «Разговор»; 11. «Послеполуденная песня»; 12. «Сизина»; 13. «Романтический закат»; 14. «Сосредоточенность» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 139)[10]
3 февраля	Редакция переводов	«Вступление» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 142)
15 июля	Редакция переводов	В Перечне выполненных работ запись: «гон<орар> за ред<акцию> Бодлера “Осужденные стихи” (6 осужд<енных> пьесс)» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 146). Имеются в виду стихотворения, запрещенные судом к публикации как непристойные: 1. «Лесбос» («Lesbos»), 2. «Проклятые женщины» («Femmes damnées»), 3. «Лета» (Le Léthé), 4. «Слишком веселой» («À celle qui est trop gaie»), 5. «Украшения» («Les Bijoux») 6. «Метаморфозы вампира» («Les Métamorphoses du vampire»)

10 В Перечне выполненных работ указаны только номера стихотворений: XXXIX, XLI, XLII, XLIII, XLV, XLVII, LI, LIII, LV, LVI, LIX, LX, C, CIV. Названия восстановлены по изданию: [40]. Такая же книга сохранилась в составе библиотеки Гумилева с его пометами в Пушкинском доме [15, с. 448–449].

21 июля	Редакция переводов	За редакцию перевода «Заброшенных вещей» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 146)[11]
октябрь	Редакция переводов	За редакцию стихотворений из «Цветов Зла», предисловия и «17 пьес отд<ела> “Сплин и идеал”» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 222–223, 236, 239)

Из Перечня выполненных работ можно подчерпнуть сведения о других переводчиках произведений Бодлера.

Дата выдачи	**Тип работы**	**Переводчик**	**Произведение**
15 августа 1919 г.	Перевод	В.А. Рождественский	«Признание» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38)
24 октября	Перевод	Н.А. Оцуп	1. «Совы»; 2. «Две сестрицы» (в книге расходов — «Обе милые сестры»); 3. «Фонтан крови»; 4. «Проклятые женщины» (в книге расходов — «Окаянные женщины») (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38; Д. 12. Л. 33)
24 октября	Перевод	Г.В. Иванов	1. «Фонтан»; 2. «Выкуп»; 3. «Путешествие» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38)[12]
28 октября	Перевод	В.П. Коломийцев	Стихотворения из «Цветов Зла» (всего 507 строк), без уточнения (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38)

11 Имеется в виду апокрифический сборник «Обломки» («Épaves»), куда должны были войти, в частности, поэмы, исключенные из «Цветов Зла» по решению суда, равно как ряд вещей, которые поэт не включил в окончательное издание своей книги.

12 Перевод «Путешествия», выполненный Г. Ивановым, не удовлетворил Гумилева, из-за чего он сам, как в случае с «Больной музой», перевел и получил 15 июля 1920 г. гонорар (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 146).

30 октября	Перевод	Н.А. Оцуп	1. «Похороны отверженного поэта» (в книге расходов — «Похороны проклятого поэта»); 2. «Веселый мертвец»; 3. «Бочка ненависти»; 4. «Трубка»; 5. «Фантастическая гравюра»; 6. «Музыка» (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38 об.; Д. 12. Л. 33)
21 ноября	Перевод	В.П. Коломийцев	За перевод 300 строк стихов из раздела «Сплин и идеал», без уточнения (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38 об.)
16 декабря	Перевод	В.П. Коломийцев	За перевод 349 строк «Цветов Зла», без уточнения (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 11. Л. 38 об.)

Редакторская работа велась Гумилевым с апреля 1919 по февраль 1920 г. Июнь-июль 1920 г. посвящены редактированию дополнительных произведений, таких, например, как запрещенные судом в 1857 г. стихотворения Бодлера. Осенью 1920 г. Гумилев получил дополнительные выплаты за свою работу.

Гумилев также выступил составителем книги (этот вид работ в бухгалтерских документах назван компиляцией), за что получил 90% гонорара 23 июля 1920 г. В записи обозначен и объем тома — 20 авторских листов (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 159). Он же подготовил вступительную статью, известную исследователям под названием «Поэзия Бодлера» [31, т. 7, с. 230–235], и примечания, часть из которых сохранилась (РГАЛИ. Ф. 147. Оп. 1. Ед. хр. 20), за что получил гонорар 27 июля (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 160).

В Перечне выполненных работ дважды встречаем запись о выдаче Гумилеву денег за редакцию перевода статьи Т. Готье «Шарль Бодлер»: 8 июня 1920 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 146; [9, с. 650]) и 23 июля (ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-46. Оп. 1. Д. 16. Л. 160). Гумилев планировал включить эту статью в состав книги: «Биография Шарля Бодлера будет помещена в другом томе его сочинений. Так как к этому тому приложена великолепная статья Т. Готье, мне остается добавить лишь немногое по поводу поэзии Бодлера» [31, т. 7, с. 230].

Из протоколов издательства «Всемирная литература» следует, что статья и переводы Гумилева неоднократно обсуждались на заседаниях редколлегии. 8 марта 1921 г. А.Н. Тихонов вновь поставил вопрос о преамбуле к сборнику, на что Гумилев ответил:

> Мною была написана статья, была сдана Андрею Яковлевичу[13], который заявил, что она недостаточна, просил, чтобы я написал больше. Я указал, что она не ко всему Бодлеру, а только к стихам... <...>
>
> *Тихонов*[14]. Словом, эта статья находится у Вас?
>
> *Гумилев.* В готовом виде лежит у меня в кабинете, я всегда могу ее принести. Дело в том, что я приготовил Бодлера, принес, здесь его просматривали разные люди и сказали, что несмотря на то, что многие части сделаны хорошо, некоторые неудовлетворительны, причем мнения расходились, — Александр Александрович[15] находил перевод, сделанный Коломийцевым[16], шире, а перевод, сделанный мною, не соответствующим назначению, а у Андрея Яковлевича обратное получилось впечатление. Было много сомнений. Мне сказали, что нужно переработать, нужно начинать новую работу, заказывать <ли> те переводы, которые сделаны, новым переводчикам. Вас не было, Вы были за границей» (АГ. КГ-изд 4-4-3. Л. 5–6).

Из приведенного диалога следует, что работа по подготовке «Цветов Зла» затягивалась по нескольким причинам: административным (Тихонов какое-то время был за границей, из-за чего решения по рассмотрению и допуску к печати «готовых томов» откладывались до его приезда), кадровым (эмигрировавший А.Я. Левинсон, нашедший неполной преамбулу Гумиле-

13 Андрей Яковлевич Левинсон (1887–1933) — театральный, художественный, литературный критик, журналист и переводчик, приват-доцент французской филологии Петербургского университета. Во «Всемирной литературе» заведовал Французским отделом до февраля 1921 г. Не получив разрешения на выезд, эмигрировал в Берлин в 1921 г. С 1922 г. обосновался в Париже, где стал востребованным критиком, публиковался в эмигрантской и во французской печати. Наиболее полные сведения о нем см.: [12].

14 Курсивом обозначены подчеркивания в протоколе.

15 А.А. Блок был членом Коллегии Западного отдела «Всемирной литературы» и членом «Поэтической коллегии» (Поэтического отдела) до августа 1921 г.

16 Виктор Павлович Коломийцев (1868–1936) — поэт-переводчик, музыковед, критик, создатель либретто на русском языке опер Р. Вагнера, Ж. Массне и др. Работая в издательстве «Всемирная литература», сблизился с А. Блоком и по его просьбе выполнил эквиритмический перевод «Фауста» Гёте.

ва, поставил в сложное положение выпуск произведений французских авторов[17]), эстетическим (Левинсон и А.А. Блок расходились в оценке качества переводов («Было много сомнений»), в результате чего возник серьезный вопрос не только их переработки, но и заказа новых).

Зимой 1920 — весной 1921 г. проходил процесс внутреннего рецензирования, в результате которого коллеги поэта не пришли к единому мнению. Из-за эмиграции Левинсона Французский отдел издательства остался без руководителя, весна-лето 1921 г. прошли в поисках новой кандидатуры на пост заведующего. Выпуск книг Французского отдела замедлился, а трагическая гибель Гумилева 25 августа 1921 г. (о «Таганцевском деле» см.: [9, с. 724–736]) поставила редколлегию перед сложным выбором: упоминать ли поэта в книгах, где он принимал участие. Моральное испытание было с честью выдержано: имя Гумилева встречаем в изданиях 1922, 1923 и 1924 гг., т. е. вплоть до закрытия издательства. Память о нем в годовщину смерти почтил председатель редколлегии А.Л. Волынский 29 августа 1922 г., а также предложил провести, как в свое время и об ушедшем А.А. Блоке [13], специальное заседание, посвященное литературно-поэтической деятельности поэта (АГ. Ф. А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 129. [Л. 1]).

Если обратиться к переводческой практике самого Гумилева, то мы увидим, что ему приходилось нарушать собственные «заповеди» [30, с. 16], хотя некоторые исследователи считают его переводы Бодлера образцовыми по точности воспроизведения стихотворной формы оригинала [8, с. 170], особенно в случае с «замысловатым» стихотворением «Смерть любовников». Однако из протокола заседания редколлегии 8 марта 1921 г., приведенного выше, мы узнаем, что, несмотря на виртуозное мастерство Гумилева, его переводы критиковал Блок. Попробуем разобраться, что же могло не удовлетворить поэта-символиста в переводах его современника-акмеиста на примере уже упомянутого сонета «Смерть любовников» из бодлеровских «Цветов Зла».

17 Тихонов на заседании редколлегии 1 марта 1921 г. заключил: «...от Андрея Яковлевича мы получили чудовищное наследство. Все большие авторы были за ним — и Стендаль, и Флобер, и Бальзак — не было автора, которого он бы за собой не зачислил и ничего не сделал. Сейчас у нас совершенно катастрофичен вопрос, и человек, который возьмется за заведывание французским отделом должен заняться не переводами, не редакцией даже, а организацией вступительных статей и писанием самому» (АГ. КГ-изд 4-4-2. Л. 2).

CXXI. La Mort des Amants

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;

Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

[45, p. 151]

Смерть любовников

Ложем будут нам, полные духами
Софы, глубоки, как могильный сон,
Этажерок ряд с редкими цветами,
Что для нас взрастил лучший небосклон.

И сердца у нас, их вдыхая пламя,
Станут, как двойной пламенник возжен
Пред очами душ, теми зеркалами,
Где их свет вдвойне ясно отражен.

Вечер налетит тихий, лебединый.
И зажжемся мы вспышкою единой,
Как прощанья стон, долог и тяжел;

Чтобы, приоткрыв двери золотые,
Верный серафим оживить вошел
Матовость зеркал и огни былые.

[25, с. 875]

В первом катрене сонета Бодлер создает гостеприимное («ложе, полное легких запахов», «глубокие диваны»), но в то же время тревожное («могилы», «странные цветы») пространство, рифмуя «tombeaux» и «plus beaux», в котором совершается восхождение из земной юдоли к «более прекрасным небесам». В своем новом «приглашении к путешествию», на которое указывают местоимение «мы» и будущее время глаголов сонета, поэт обещает возлюбленной легкое восхождение, рифмуя «légères» и «étagères». Тревожное чувство, порожденное лексическим полем слов «могилы» и «странные», эстетически снимается образом «цветов, распустившихся под более прекрасными небесами». Как это характерно для романтического спиритуализма Бодлера, в катрене неизбежно возникает противопоставление низа и верха («глубина» / «небеса», «могилы» / «этажерки») и стремление к переходу от реального мира (низкого) к миру мистическому (высокому), а само слово «небеса» имеет символический смысл возвышения души. В переводе Гумилева акцент делается на эстетизации пространства («редкие цветы» вместо «странные цветы», «могильный сон» вместо «могилы», активный залог заменяется пассивным, описательным, «небеса» — нейтральным словом «небосклон»). К слову сказать, в переводе Эллиса этот путь эстетизации приводит к появлению «лесов тропических цветов»,

к «пряному запаху», обвевающему «смертное ложе», что противоречит строгости и лаконизму Бодлера при всей его сложности.

На протяжении всего текста сонета нет слова «смерть» и производных от него: это первое и последнее слово сонета, оно открывает стихотворение и замыкает его. Если первый катрен является камертоном ко всему сонету, то второй знаменует собой кульминацию перехода: чувственная связь влюбленных («leurs chaleurs dernières») претворяется на наших глазах в духовную, в божественную и братскую любовь. Любовный «жар» двух сердец превращается в пламя горящих факелов, отсвет которых отражается в душах-близнецах, где один — отражение другого. Образ пламенеющего сердца («Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux») — один из центральных в католическом каноне, и, несомненно, он определяет смысл и символику сонета. Он отсылает к Евангелию от Иоанна, в котором появляется образ сердца Марии Магдалины, пламенеющего любовью к Христу:

Ardens est cor meum, desidero videre Dominum meum; quaero, et non invenio ubi posuerunt eum (20: 13).	(фр. Mon cœur est brûlant, je désire voir mon Seigneur; je cherche et je ne trouve pas où ils l'ont mis).

Бодлер убежден в том, что грешная земная любовь по природе своей является отражением божественной любви, любви братской, завещанной миру Христом, превращаясь в тот самый драгоценный цветок, извлеченный из Зла. В одном из вариантов посвящения «Цветов Зла» Т. Готье Бодлер писал: «Je sais que dans les régions éthérées de la véritable Poésie, Le Mal n'est plus, non plus que le Bien, et que ce misérable dictionnaire de mélancolie et de crime peut légitimiser les réactions de la morale, comme le blasphémateur (*sic*) confirme la Réligion»[18] [45, p. 4].

Мария Магдалина, ищущая Христа после его смерти, не видит его в могиле и от Ангелов, явившихся ей в гробнице, узнает о Его воскресении. Ангел, приоткрывающий гробницу, появляется в последнем терцете сонета Бодлера, чтобы оживить «мертвое пламя» сердец влюбленных и одушевить

18 «Я знаю, что в эфирных сферах истинной Поэзии Зло не существует, как и Добро, и что этот жалкий словарь меланхолии и преступлений может вызвать законную нравственную реакцию, так богохульник (sic) подтверждает Религию».

(«ranimer») их взаимное отражение друг в друге («Les miroirs ternis et les flammes mortes»). Ангел — «верный и веселый», так как его появление возвещает, что смерти нет, а есть вечное воскресение. Божественная любовь длится вечно, она совершенна, не знает конфликтов, страдания, непонимания. Так трагизм человеческого существования подсвечен метафорой о неугасимости и бессмертии божественной любви. В переводе Гумилев опускает эпитет «веселый», которым характеризуется Ангел Бодлера, вводя эпитет «золотые» («двери золотые»), по-своему выражающий суть мистерии Бодлера[19].

Таким образом, центральный образ сонета Бодлера — горящие, как факелы, сердца — несет двойное послание: о божественной природе земной любви и о ее бессмертии. Этот образ восходит к характерному для Франции культу Пресвятого Сердца Иисуса Христа (Sacré-Coeur), который возник в XVII в. под влиянием видений монахини М.М. Алакок и считается одной из наименее христианских особенностей католического Богопочитания, так как носит чувственный характер, основанный на смешении понятий (Сердце — любовь и Сердце — физический орган). В иконографии Сердца Иисуса часто изображается сердце с языками пламени («пламенеющее сердце»). В католической службе этот образ широко используется именно в том смысле, в каком он присутствует у Бодлера (ср.: «le feu brûlant dévore les coeurs, dont la flamme ardente éclaire le chemin de la fraternité»[20] или «appartenir au Christ signifie maintenir toujours ardente dans notre Coeur une flamme vivante d'amour»[21]). Духовный опыт почитания «пламенеющего сердца» связан с открытием новых путей постижения смысла бытия как совершенной любви (ср. «Fais que mon cœur brûle, rends mon cœur ardent»[22] (лат. Fac ut ardeat cor meum) или «Un cœur brûlant pour des vies nouvelles»[23])[24]. Эти религиозные

19 Ср.: о «золотой двери» как характерном для Гумилева образе упоминает в своих «Записках» Ахматова [32]. В этой связи Н.А. Богомолов пишет: «Кажется, сама Ахматова не очень оценила вспомнившееся: в ее представлении “золотая дверь” — образная формула целительных перемен, тогда как это — совершенно очевидный оккультный символ» [3, с. 118].

20 «Горящий огонь пожирает сердца, чье пылкое пламя освещает путь к братству».

21 «Принадлежать Христу — значит всегда поддерживать в своем Сердце живое пламя любви».

22 «Заставь мое сердце гореть, заставь мое сердце пылать».

23 «Сердце, горящее к новой жизни».

24 URL: https://paroisse-hyeres.com/loratoire-dominical-a-lecole-coeur-ardent/ (дата обращения: 12.12.2023).

коннотации создают вполне определенный контекст, в котором прочитывается первый сонет «Смерть любовников» из цикла «Смерть». В переводе Гумилев опускает слово «близнецы», которое важно для понимания характера любви, соединяющей любовников, как любви братской (ср. обращение к возлюбленной в «Приглашении к путешествию»: «Дитя, сестра моя»). Этот смысл сохранен в переводе К.Д. Бальмонта («Два братских зеркала, / Где прошлое почило»).

Наибольшее смысловое расхождение перевода Гумилева с оригиналом мы наблюдаем в первом терцете, в котором переводчик заменяет первую строку (ср. у Бодлера: «Un soir fait de rose et de bleu mystique»; у Гумилева: «Вечер налетит, тихий, лебединый»), сохраняя из всей фразы лишь слово «вечер»[25]. Розовый закат Бодлера и его мистический синий цвет у Гумилева заменен на «тихий, лебединый вечер». Нельзя сказать, что образ лебедя чужд поэтике Бодлера, в «Цветах Зла» он возникает в цикле «Парижские картины» как некая параллель к стихотворению «Альбатрос». Бодлер посвящает его поэту-изгнаннику В. Гюго. В то же время это один из любимых образов самого Гумилева, которым он обозначает Поэта: И.Ф. Анненского («Последний из царскосельских лебедей» [42, с. 221]), А.А. Ахматову (в мае 1907 г. Гумилев подарил ей книгу Бодлера с надписью «Лебедю из лебедей — путь к его озеру» [31, т. 8, с. 320]). Рассуждая о «неподписных» переводах (ср.: переводчик «должен забыть свою личность, думая только о личности автора. В идеале переводы не должны быть подписными» [41, с. 30]), Гумилев нарушает это правило, подписывая свой перевод словом «лебединый», не имеющим в данном случае никакого отношения к Бодлеру. Здесь он противоречит своим принципам стихотворного перевода («согрешил» «против замысла автора» [41, с. 26]), сокращая лексическое поле, имеющее отношение к спиритуализму Бодлера, и лишая сонет мистического измерения. К такому сокращению не мог бы равнодушно отнестись символист Блок, если вспомнить факт его критики переводов Гумилева. Этим сокращением Гумилев лишает произведение Бодлера романтического двоемирия, «магии», которую Бодлер считал высшим достижением в поэзии (ср. в посвящении «Цветов Зла» Т. Готье Бодлер называет последнего «совершенным магом французского языка» — «au parfait magicien ès langue française»).

25 В статью итальянской исследовательницы Ф. Лаццарин закралась ошибка: вместо «вечер» написано «ветер».

В первой книжке «Апполона» за 1913 г. Гумилев так сформулировал свое credo, имеющее прямое отношение к его переводам Бодлера: «Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Между тем, непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать... Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теологии, остается на своем престоле, но ни низводить ее до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят» [31, т. 7, с. 149]. Еще более радикально против «литургического слова», вслед за Гумилевым, высказался Осип Мандельштам, в статье 1922 г. «О природе слова»: «Все преходящее есть только подобие... Ничего настоящего, подлинного. Страшный контреданс “соответствий”, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание... Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь» [38, с. 69]. Несомненно, печать этих воззрений на поэзию «преодолевших символизм» поэтов-акмеистов несет на себе перевод Гумилева: «Наиболее явные черты этого нового чувства жизни — в отказе от мистического восприятия и в выходе из лирически погруженной в себя личности поэта-индивидуалиста в разнообразный и богатый чувственными впечатлениями внешний мир» (В. Жирмунский) [38, с. 306]. Сергей Маковский вспоминал о своем первом знакомстве с Гумилевым: «Он считал необходимым бороться и с десятилетним “символическим пленением” русской поэзии, как он говорил. Об “акмеизме” еще не было речи, но, несмотря на увлечение Брюсовым, Анненским, Сологубом и прославленными французскими символистами (Бодлером, Ренье, Верленом, Рембо), Гумилева тянуло прочь от мистических туманов модернизма» [38, с. 47].

Ниже приводится реконструкция состава тома «Цветы Зла». Как видно, из шести разделов остался не представлен переводами один — «Вино», из 151 стихотворения Бодлера переведена почти половина — 73.

ПРИЛОЖЕНИЕ
Предполагаемый состав тома «Цветов зла» Шарля Бодлера по гонорарам Н.С. Гумилева (реконструкция)

ШАРЛЬ БОДЛЕР «ЦВЕТЫ ЗЛА»

Вступительная статья Н.С. Гумилева «Поэзия Бодлера»

Предисловие Т. Готье «Шарль Бодлер»

ЦВЕТЫ ЗЛА

СПЛИН И ИДЕАЛ

I.[26] Благословение / Bénédiction (перевод Гумилева[27])

II. Альбатрос / L'Albatros

IV. Соответствия / Correspondances (перевод Гумилева)

VII. Больная муза / La Muse malade

X. Враг / L'Ennemi (перевод Гумилева)

XV. Дон Жуан в аду / Don Juan aux Enfers (перевод Гумилева)

XVIII. Красота / La Beauté

XXIII. Экзотический аромат / Parfum exotique

XXXII. Вампир / Le Vampire (перевод Гумилева)

XXXIX. Призрак / Un Fantôme (перевод Гумилева)

XLI. Semper eadem

XLII. Вся нераздельна или… / Tout entière

XLIII. «Что можешь ты сказать, мой дух, всегда ненастный…» / Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire…

XLV. Искупление / Réversibilité

XLVI. Признание / Confession (В.А. Рождественский)

XLVII. Духовная заря / L'Aube spirituelle

XLIX. Флакон / Le Flacon

LI. Облачное небо / Ciel brouillé

LII. Кот / Le Chat (перевод Гумилева)

LIII. Прекрасный корабль / Le Beau Navire

LIV. Приглашение к путешествию / L'Invitation au voyage

LV. Непоправимое / L'Irréparable

26 Номера стихотворений даются по изданию [45].

27 Если авторство перевода установлено, оно дается в круглых скобках.

LVI. Разговор / Causerie

LVIII. Мадонне / À une Madone

LIX. Песнь после полудня / Chanson d'après-midi

LX. Сизина / Sisina

LXVIII. Кошки / Les Chats

LXIX. Совы / Les Hiboux (перевод Оцупа)

LXX. Трубка / La Pipe (перевод Оцупа)

LXXI. Музыка / La Musique (перевод Оцупа)

LXXII. Похороны отверженного поэта / Sépulture d'un poète maudit (перевод Оцупа)

LXXIII. Фантастическая гравюра / Une Gravure fantastique (перевод Оцупа)

LXXIV. Веселый мертвец / Le Mort joyeux (перевод Оцупа)

LXXV. Бочка ненависти / Le Tonneau de la haine (перевод Оцупа)

LXXVII. Сплин / Spleen (Pluviôse irrité...)

LXXVIII. Сплин / Spleen (J'ai plus de souvenirs...)

LXXVIX. Сплин / Spleen (Je suis comme le roi...) (перевод Гумилева)

LXXX. Сплин («Когда свинцовый свод давящим гнетом склепа...») / Spleen (Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle...)

LXXXIV. Манящий ужас / Horreur Sympathique (перевод Гумилева)

XC. Печальный мадригал / Madrigal triste (перевод Гумилева)

XCIII. Голос / La Voix

XCV. Мятежный / Le Rebelle

XCVII. Фонтан / Le Jet d'eau (перевод Г. Иванова)

XCVIII. Выкуп / La Rançon (перевод Г. Иванова)

C. Романтический закат / Le Coucher du soleil romantique

CII. Бездна / Le gouffre

CIII. Жалобы Икара / Les Plaintes d'un Icare (перевод Гумилева)

CIV. Сосредоточенность / Recueillement

CVII. Часы / L'Horloge

КАРТИНЫ ПАРИЖА

CXIV. Семь стариков / Les Sept Vieillards

CXV. Маленькие старушки / Les Petites Vieilles

CXIX. Вечерние сумерки / Le Crépuscule du soir

CXX. Игра / Le Jeu

CXXI. Пляска смерти / Danse macabre

CXXII. Самообман / L'Amour du mensonge (перевод Гумилева[28])

CXXIV. «Служанка верная с душою благородной!..» / La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse...

CXXVI. Парижский сон / Rêve parisien

CXXVII. Сумерки утра / Le Crépuscule du matin

ЦВЕТЫ ЗЛА

CXXXV. Мученица / Une Martyre (перевод Гумилева)

CXXXVI. Проклятые женщины / Femmes damnées (перевод Оцупа)

CXXXVII. Две сестрицы / Les Deux bonnes Sœurs (перевод Оцупа)

CXXXVIII. Фонтан крови / La Fontaine de Sang (перевод Оцупа)

МЯТЕЖ

CXLIV. Авель и Каин / Abel et Cain (перевод Гумилева)

СМЕРТЬ

CXLVI. Смерть любовников / La Mort des amants (перевод Гумилева)

CXLIX. Конец дня / La Fin de la journée

CLI. Путешествие / Le Voyage (перевод Гумилева)

ЗАПРЕЩЕННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Лесбос / Lesbos

Проклятые женщины / Femmes damnées

Лета / Le Léthé

Слишком веселой / À celle qui est trop gaie

Украшения / Les Bijoux

Метаморфозы вампира / Les Métamorphoses du vampire

28 Переведена только часть стихотворения. См.: [30, с. 440, 668–669].

Список литературы

Исследования

1 *Ариас-Вихиль М.А., Любимова М.Ю.* М.Л. Лозинский и Е.И. Замятин о принципах художественного перевода на рубеже 1910–1920-х годов. Приложение. Заметки Ф.Д. Батюшкова и Е.И. Замятина о переводе // Русская литература. 2023. № 1. С. 65–75. DOI: 10.31860/0131-6095-2023-1-65-78

2 *Баскина (Маликова) М.Э.* Филологически-точный перевод 1920–1930-х годов: люди и институции // Художественно-филологический перевод 1920–1930-х годов / сост. М.Э. Баскина; отв. ред. М.Э. Баскина, В.В. Филичева. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 5–80.

3 *Богомолов Н.А.* Гумилев и оккультизм // *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы. Москва: Новое литературное обозрение, 1999. С. 113–144.

4 *Брылева К.В.* «Слоненок» и «Альбатрос»: о бодлеровском подтексте стихотворения Гумилева // Русская речь. 2020. № 3. С. 77–87. DOI: 10.31857/S013161170009962-7

5 *Волчек О.Е.* К истории книги «Принципы художественного перевода» // Романский коллегиум: междисциплинарный сборник научных трудов / под ред. С.Л. Фокина. СПб.: Санкт-Петербургский гос. эконом. ун-т, 2015. С. 133–143.

6 *Куликова Е.Ю.* Об одном мортальном сюжете в творчестве Н. Гумилева: «отрубленная голова» // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015. Т. 8, № 7. С. 1396–1404.

7 *Куликова Е.Ю.* Приглашение к путешествию Пушкина, Бодлера и Гумилева // Studia Rossica Posnaniensia / Antoni Marcunas (redactor naczelny). T. XXXII. Poznan: Universytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2005. С. 39–49.

8 *Лаццарин Ф.* Н.С. Гумилев — переводчик и редактор французской поэзии во «Всемирной литературе» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2012. № 3. С. 163–178.

9 *Лукницкий П.Н.* Труды и дни Н.С. Гумилева / Российская акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). СПб.: Наука, 2010. 891 с.

10 *Мартынов И.Ф.* Гумилев и Всемирная литература // Гумилёвские чтения. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 15. Wien, 1984. С. 77–97.

11 *Михайлова Г.* Мотивация некоторых изменений смысловой структуры французского текста в переводах Николая Гумилёва // Modernités Russes. 2021. № 20. URL: https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=535 (дата обращения 19.02.2023).

12 *Полонский В.В.* Искусствовед-франкофон на изломе истории: литература и революция глазами Андрея Левинсона // *Полонский В.В.* Из истории русско-французских литературных связей конца XVIII — начала XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 250–279.

13 *Савина А.Д., Чечнёв Я.Д.* Заседание памяти А.А. Блока во «Всемирной литературе» 26 августа 1921 года. Приложение. Заседание редакционной коллегии «Всемирной литературы», посвященное памяти А.А. Блока // Русская литература. 2023. № 3. С. 178–195. DOI: 10.31860/0131-6095-2023-3-178-195
14 *Таганов А.Н.* Бодлеровские отзвуки в русской литературе конца XIX — начала XX века // Соловьевские исследования. 2016. № 1 (49). С. 123–136.
15 *Филичева В.В.* К реконструкции и описанию библиотек Ф. Сологуба и Н.С. Гумилёва // Что и как читали русские классики? (От круга чтения к стратегиям письма) / Н.Ю. Грякалова, С.А. Кибальник, С.Д. Титаренко, Б.Н. Тихомиров, В.В. Филичева; отв. ред. Н.Ю. Грякалова. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. С. 405–450.
16 *Филичева В.* Н.С. Гумилёв читает К.Д. Бальмонта // Текстология и историко-литературный процесс: III Международная конференция молодых исследователей: сб. ст. Москва, 13–14 марта 2014 года. М.: Лидер, 2015. С. 90–98.
17 *Фокин С.Л.* Николай Гумилев и Шарль Бодлер (статья первая) // Соловьевские исследования. 2016. № 1 (49). С. 170–187.
18 *Чечнёв Я.Д.* Как хотели издать «Шахнаме» Фирдоуси во «Всемирной литературе». Приложение. Полемика между Н.С. Гумилевым и Ф.А. Розенбергом вокруг перевода «Шахнаме» С.И. Соколова // Русская литература. 2023. № 1. С. 56–64. DOI: 10.31860/0131-6095-2023-1-56-64
19 *Чечнёв Я.Д.* По ту сторону «Принципов художественного перевода»: альтернативы постулатам Гумилева-Чуковского-Батюшкова внутри издательства «Всемирная литература» // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2022. № 6 (45). С. 731–736. DOI: 10.34680/2411-7951.2022.6(45).731-736
20 *Lazzarin F.* Gumilev traduttore di Baudelaire (N'importe où dans ce monde) // Slavia. 2011. № 1. С. 33–56.

Источники

21 *Азадовский К.М.* Из архива Н.С. Гумилева // Звезда. 2018. № 5. С. 179–194.
22 *Байрон Дж.Г.* Драмы / пер. И.А. Бунина, Н.А. Брянского; вступ. ст. В.М. Жирмунского и А.А. Смирнова. Пб.; М.: Гос. изд-во, 1922. 347 с.
23 Баллады о Робин Гуде / под ред. Н. Гумилева; предисл. М. Горького; [пер. Вс. Рождественского, А. Пиотровского, Н. Гумилева, Г. Адамовича, Г. Иванова]. Пб.: «Всемирная литература» при Народном комиссариате по просвещению, 1919. 97 с.
24 *Блок А.А.* Записные книжки. 1901–1920 / сост., подгот. текста, предисл. и примеч. В.Н. Орлова. М.: Худож. лит., 1965. 663 с.
25 *Бодлер Ш.* Стихотворения. Проза. М.: Рипол-Классик, 1997. 957 с.
26 *Бодлэр.* Цветы Зла / пер. П. Якубовича-Мельшина. СПб.: Общественная польза, 1909. 252 с.

27 *Вольтер Ф.М.А.* Орлеанская девственница: поэма в 21 песни: в 2 т. / пер. Г. Адамовича, Н. Гумилева, Г. Иванова; под ред. М. Лозинского; вступ. ст. С. Мокульского. М.; Л.: Гос. изд-во «Всемирная литература», MCMXXIV [1924]. 390 с.
28 *Гердер И.Г.* Сид / предисл. и примеч. В.А. Зоргенфрея; ред. Н.С. Гумилева. Петроград: [«Всемирная литература»: Гос. изд-во], MCMXII [1922]. 137 с.
29 *Грильпарцер Ф.* Пьесы / пер. А.А. Блока, Е.Р. Малкиной, С. Тужимы; ред. Н. Гумилева и М. Лозинского; вступ. ст., предисл. и примеч. Ф.Ф. Зелинского. М.; Петроград: [Гос. изд-во], MCMXIII [1923]. 335 с.
30 *Гумилев Н.С.* Переводы / сост., подгот. текста и примеч. В.В. Филичевой и К.С. Корконосенко; вступ. ст. Вс. Багно. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома: Вита Нова, 2019. 688 с.
31 *Гумилев Н.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. / ред. кол. Н.Н. Скатов (гл. ред.) и др.; РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). М.: Газетно-журнальное объединение «Воскресенье», 1998–.
32 Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / сост. и подгот. текста К.Н. Суворовой. М.; Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. 849 с.
33 Каталог издательства «Всемирная литература» при Народном комиссариате по просвещению / вступ. ст. М. Горького. Пб.: [б. и.], 1919. 170 с.
34 *Клейст Г. фон.* Собр. соч.: в 2 т. Пб.; М.: [Гос. изд-во], MCMXIII [1923]. Т. 1: [Пьесы: 1. Семейство Шроффенштейн; 2. Роберт Гискар; 3. Амфитрион] / пер. Б. Пастернака и А.И. Оноошкович-Яцыны; ред. Н.С. Гумилева и В.А. Зоргенфрея; вступ. ст. В.А. Зоргенфрея. 258 с.
35 *Колридж С.Т.* Поэма о старом моряке / пер. и предисл. Н. Гумилева. Пб.: «Всемирная литература» при Народном комиссариате по просвещению, 1919. 39 с.
36 *Лукницкая В.К.* Николай Гумилев: жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. 301 с.
37 Н. Гумилев, А. Ахматова: по материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); [отв. ред.: А.И. Павловский]. СПб.: Наука, 2005. 342 с.
38 Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Репринтное издание. М.: Вся Москва, 1990. 316 с.
39 *Пишуа К., Зиглер Ж.* Шарль Бодлер. Фрагменты книги / пер. с фр. Веры Мильчиной // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 140–163.
40 Принципы художественного перевода / статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. Пб.: «Всемирная литература» при Народном комиссариате по просвещению, 1919. 30 с.
41 Принципы художественного перевода / статьи Ф.Д. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского; вступ. ст. С.Ф. Ольденбурга]. 2-е изд., доп. Пб.: Гос. изд-во, 1920. 59 с.

42 «Самый непрочитанный поэт». Заметки Анны Ахматовой о Николае Гумилеве. Публикация В. Черных // Новый мир. 1990. № 5. С. 219–223.
43 *Саути Р.* Баллады / под ред. и с предисл. Н. Гумилева. Пб.: Гос. изд-во, 1922. 112 с. (Всемирная литература. [Англия]; вып. 50)
44 *Baudelaire Ch.* Les fleurs du mal / précédées d'une notice par Th. Gautier. Paris: Calman-Lévy, [1901]. 411 p.
45 *Baudelaire Ch.* Les Fleurs du Mal. Ed. de A. Adam. Paris: Garnier Frères, 1961. 488 p.

References

1 Arias-Vikhil', M.A., and M.Iu. Liubimova. "M.L. Lozinskii i E.I. Zamiatin o printsipakh khudozhestvennogo perevoda na rubezhe 1910–1920-kh godov. Prilozhenie. Zametki F.D. Batiushkova i E.I. Zamiatina o perevode" ["M.L. Lozinsky and E.I. Zamyatin on the Principles of Literary Translation at the Turn of the 1910s–1920s. Application. Notes by F.D. Batyushkov and E.I. Zamyatin on Translation"]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2023, pp. 65–75. DOI: 10.31860/0131-6095-2023-1-65-78 (In Russ.)

2 Baskina (Malikova), M.E. "Filologicheski-tochnyi perevod 1920–1930-kh godov: liudi i institutsii" ["Philologically Accurate Translation of the 1920s and 1930s: People and Institutions"]. *Khudozhestvenno-filologicheskii perevod 1920–1930-kh godov* [*Literary and Philological Translation of the 1920s–1930s*]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2021, pp. 5–80. (In Russ.)

3 Bogomolov, N.A. "Gumilev i okkul'tizm" ["Gumilyov and Occultism"]. Bogomolov, N.A. *Russkaia literatura nachala XX veka i okkul'tizm: Issledovaniia i materialy* [*Russian Literature of the early 20th Century and the Occult: Research and Materials*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1999, pp. 113–144 (In Russ.)

4 Bryleva, K.V. "'Slonenok' i 'Al'batros': o bodlerovskom podtekste stikhotvoreniia Gumileva" ["'The Elephant' and 'L'Albatros': Baudelairian Subtext in Gumilev's Poem"]. *Russkaia rech'*, no. 3, 2020, pp. 77–87. DOI: 10.31857/S013161170009962-7 (In Russ.)

5 Volchek, O.E. "K istorii knigi 'Printsipy khudozhestvennogo perevoda'." ["On the History of the Book 'Principles of Literary Translation'."]. Fokin, S.L., editor. *Romanskii kollegium: mezhdistsiplinarnyi sbornik nauchnykh trudov* [*Roman Collegium: Interdisciplinary Collection of Scientific Works*]. St. Petersburg, St. Petersburg State Economic University Publ., 2015, pp. 133–143. (In Russ.)

6 Kulikova, E.Iu. "Ob odnom mortal'nom siuzhete v tvorchestve N. Gumileva: 'otrublennaia golova'." ["About One Mortal Plot in the Work of N. Gumilev: 'A Severed Head'."]. *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriia: Gumanitarnye nauki*, vol. 8, no. 7, 2015, pp. 1396–1404. (In Russ.)

7 Kulikova, E.Iu. "Priglashenie k puteshestviiu Pushkina, Bodlera i Gumileva" ["An Invitation to the Journey of Pushkin, Baudelaire and Gumilev"]. *Studia Rossica Posnaniensia*, vol. 32. Poznan, Universytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu Publ., 2005, pp. 39–49. (In Russ.)

8 Latstsarin, F. "N.S. Gumilev — perevodchik i redaktor frantsuzskoi poezii vo 'Vsemirnoi literature'." ["N.S. Gumilev as a Translator and Editor of French Poetry in the 'World Literature'."]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 9: Filologiia*, no. 3, 2012, pp. 163–178. (In Russ.)

9 Luknitskii, P.N. *Trudy i dni N.S. Gumileva* [*The Works and Days of N.S. Gumilev*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2010. 891 p. (In Russ.)

10 Martynov, I.F. “Gumilev i Vsemirnaia literatura” [“Gumilev and World Literature”]. *Gumilevskie chteniia. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 15* [*Gumilyov Readings. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 15*]. Wien, 1984, pp. 77–97. (In Russ.)

11 Mikhailova, G. “Motivatsiia nekotorykh izmenenii smyslovoi struktury frantsuzskogo teksta v perevodakh Nikolaia Gumileva” [“Motivation of some Changes in the Semantic Structure of the French Text in Translations by Nikolai Gumilev”]. *Modernités Russes*, no. 20, 2021. Available at: https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=535 (Accessed 19 February 2023). (In Russ.)

12 Polonsky, V.V. “Iskusstvoved-frankofon na izlome istorii: literatura i revoliutsiia glazami Andreia Levinsona” [“Francophone Art Critic at the Turning Point of History: Literature and Revolution Through the Eyes of Andrei Levinson”]. Polonsky, V.V. *Iz istorii russko-frantsuzskikh literaturnykh sviazei kontsa XVIII — nachala XX veka* [*From the History of Russian-French Literary Relations of the Late 18th — Early 20th Centuries*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 250–279. (In Russ.)

13 Savina, A.D., and Ia.D. Chechnev. “Zasedanie pamiati A.A. Bloka vo ‘Vsemirnoi literature’ 26 avgusta 1921 goda. Prilozhenie. Zasedanie redaktsionnoi kollegii ‘Vsemirnoi literatury’, posviashchennoe pamiati A.A. Bloka” [“The Meeting in Memory of A.A. Blok in the ‘World Literature’ on August 26, 1921. Application. Meeting of the Editorial Board of ‘World Literature’ Dedicated to the Memory of A.A. Blok”]. *Russkaia literatura*, no. 3, 2023, pp. 178–195. DOI: 10.31860/0131-6095-2023-3-178-195 (In Russ.)

14 Taganov, A.N. “Bodlerovskie otzvuki v russkoi literature kontsa XIX – nachala XX veka” [“Baudelaire Echoes in Russian Literature of the Late 19th – Early 20th Century”]. *Solov’evskie issledovaniia*, no. 1 (49), 2016, pp. 123–136. (In Russ.)

15 Filicheva, V.V. “K rekonstruktsii i opisaniiu bibliotek F. Sologuba i N.S. Gumileva” [“Towards the Reconstruction and Description of the Libraries of F. Sologub and N.S. Gumilyov”]. Griakalova, N.Iu., editor. *Chto i kak chitali russkie klassiki? (Ot kruga chteniia k strategiiam pis’ma)* [*What and How Did Russian Classics Read? (From the Circle of Reading to Writing Strategies)*], N.Iu. Griakalova, S.A. Kibal’nik, S.D. Titarenko, B.N. Tikhomirov, V.V. Filicheva. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2017, pp. 405–450. (In Russ.)

16 Filicheva, V. “N.S. Gumilev chitaet K.D. Bal’monta” [“N.S. Gumilev Reads K.D. Balmont”]. *Tekstologiia i istoriko-literaturnyi protsess: III Mezhdunarodnaia konferentsiia molodykh issledovatelei: sbornik statei. Moskva, 13–14 marta 2014 goda* [*Textology and the Historical-Literary Process: III International Conference of Young Researchers: Collection of Articles. Moscow, March 13–14, 2014*]. Moscow, Lider Publ., 2015, pp. 90–98. (In Russ.)

17 Fokin, S.L. “Nikolai Gumilev i Charles Baudelaire (stat’ia pervaia)” [“Nikolai Gumilev and Charles Baudelaire (Article One)”]. *Solov’evskie issledovaniia*, no. 1 (49), 2016, pp. 170–187. (In Russ.)

18 Chechnev, Ia.D. “Kak khoteli izdat' ‘Shakhname’ Firdousi vo ‘Vsemirnoi literature.’ Prilozhenie. Polemika mezhdu N.S. Gumilevym i F.A. Rozenbergom vokrug perevoda ‘Shakhname’ S.I. Sokolova” [“How They Wanted to Publish Firdousi's ‘Shahnameh’ in the ‘World Literature.’ Application. The Controversy Between N.S. Gumilev and F.A. Rosenberg over the Translation of S.I. Sokolov's ‘Shahnameh’.”]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2023, pp. 56–64. DOI: 10.31860/0131-6095-2023-1-56-64 (In Russ.)

19 Chechnev, Ia.D. “Po tu storonu ‘Printsipov khudozhestvennogo perevoda’: al'ternativy postulatam Gumileva-Chukovskogo-Batiushkova vnutri izdatel'stva ‘Vsemirnaia literatura’.” [“Beyond the ‘Principles of Literary Translation’: Alternatives to the Postulates of Gumilev-Chukovsky-Batyushkov Inside the Publishing House ‘World Literature’.”]. *Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 6 (45), 2022, pp. 731–736. DOI: 10.34680/2411-7951.2022.6(45).731-736 (In Russ.)

20 Lazzarin, F. “Gumilëv traduttore di Baudelaire (N'importe où dans ce monde).” *Slavia*, no. 1, 2011, pp. 33–56. (In Italian)

Рецензия /
Book Review

https://elibrary.ru/PBGROI
УДК 821.511.111.0
ББК 83.3(4Фин)

ВЕЧНЫЕ СПОРЫ О «КАЛЕВАЛЕ». РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ М. НИЕМИНЕНА «МОЯ “КАЛЕВАЛА”. ЧТО? ЗАЧЕМ? ОТКУДА? КОГДА? ЧЬЯ? РАЗГОВОРЫ ОБ ЭПОСЕ»

 М.В. Кундозерова
Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра Российской академии наук, Петрозаводск, Россия
Дата поступления статьи: 14 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 06 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-496-505

Статья подготовлена в рамках плановой темы НИР Карельского научного центра РАН

Аннотация: В статье рецензируется книга финского писателя, исследователя и общественного деятеля Маркку Ниеминена «Моя “Калевала”. Что? Зачем? Откуда? Когда? Чья? Разговоры об эпосе», вышедшая в Финляндии на финском языке в 2023 г. Книга посвящена истории полемики вокруг поэмы Э. Лённрота «Калевала». Различные толкования «Калевалы» — как национального финского эпоса, карело-финского народного эпоса, авторской поэмы — порождают нескончаемые дискуссии и обусловливают актуальность рецензируемой работы, вносящей и свой вклад в современную полемику. В статье представлена краткая характеристика работы, обозначены пары основных участников дискуссии за почти 200-летний период: Э. Лённрот — К.А. Готтлунд, А. Алквист — Ю. Крон, Т. Рейн — Ю. Ахо, К. Крон — В. Салминен и И.К. Инха, К. Крон — Э.Н. Сетяля, М. Кууси — В. Кауконен, А. Туоми — А. Мишин, М. Ниеминен — Т. Кондие. Особое внимание уделено спорам между российскими участниками и отклику М. Ниеминена на полемику, произошедшую в Финляндии на онлайн-семинаре в 2022 г. М. Ниеминен последовательно раскрывает суть «калевальских» дискуссий, в которых принимали участие исследователи, журналисты и общественные деятели в Финляндии и российской Карелии. Четко структурированная подача столь обширного материала (проанализированы десятки и сотни публикаций), в которой на каждом шагу чувствуется широкий кругозор автора, безусловно, заслуживает внимания читателей.

Ключевые слова: Калевала, Лённрот, карельские руны, народный эпос, авторская поэма, полемика, дискуссия, Финляндия, Карелия.

Информация об авторе: Мария Владимировна Кундозерова — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра Российской академии наук, ул. Пушкинская, д. 11, 185910 г. Петрозаводск, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5423-8709

E-mail: maria.vlasova@mail.ru

Для цитирования: *Кундозерова М.В.* Вечные споры о «Калевале». Рецензия на книгу М. Ниеминена «Моя “Калевала”. Что? Зачем? Откуда? Когда? Чья? Разговоры об эпосе» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 496–505. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-496-505



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 3, 2024

ETERNAL DISPUTES ABOUT *KALEVALA*. REVIEW OF THE BOOK BY M. NIEMINEN "MY *KALEVALA*. WHAT? WHY? WHERE FROM? WHEN? WHOSE? DISCUSSIONS ABOUT AN EPIC"

© 2024. Maria V. Kundozerova
Institute of Linguistics, Literature and History of the Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences, Petrozavodsk, Russia
Received: March 14, 2024
Approved after reviewing: April 07, 2024
Date of publication: December 25, 2024

Acknowledgements: The article was prepared as part of the planned research topic of the Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
Abstract: The article reviews the book "My *Kalevala*. What? Why? Where from? When? Whose? Discussions About an Epic" by the Finnish writer, researcher, and public figure Markku Nieminen published in Finland in Finnish in 2023. The book is dedicated to the history of the controversy surrounding the poem "Kalevala" created by Elias Lönnrot. Various interpretations of *Kalevala* — as a national Finnish epic, a Karelian-Finnish folk epic, and an author's poem — give rise to endless discussions and determine the relevance of the work under review, which also makes its contribution to the modern debate. The article presents a brief description of the work, identifying pairs of the main participants in the discussion over an almost 200-year period: E. Lönnrot — K.A. Gottlund, A. Ahlquist — J. Krohn, T. Rein — J. Aho, K. Krohn — V. Salminen and I. K. Inha, K. Kron — E.N. Setälä, M. Kuusi — V. Kaukonen, A. Tuomi — A. Mishin, M. Nieminen — T. Kondie. Particular attention is paid to the disputes between Russian participants and M. Nieminen's response to the controversy in Finland at an online seminar in 2022. M. Nieminen consistently reveals the essence of the *Kalevala* discussions in which researchers, journalists, and public figures occurred in Finland and Russian Karelia. A structured presentation of such extensive material (dozens and hundreds of publications have been analyzed), in which the author's broad outlook is felt at every step, certainly deserves the attention of readers.
Keywords: Kalevala, Lönnrot, Karelian runes, folk epic, original poem, controversy, discussion, Finland, Karelia.
Information about the author: Maria V. Kundozerova, PhD in Philology, Researcher, Institute of Linguistics, Literature and History, Karelian Research Centre of the Russian Academy of Sciences, Pushkinskaya St., 11, 185910 Petrozavodsk, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5423-8709
E-mail: maria.vlasova@mail.ru
For citation: Kundozerova, M.V. "Eternal Disputes About *Kalevala*. Review of the Book by M. Nieminen 'My *Kalevala*. What? Why? Where from? When? Whose? Discussions About an Epic'." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 496–505. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-496-505

В 2023 г. в Финляндии в издательстве “*Juminkeko*” вышла книга Маркку Ниеминена “*Minun Kalevalani. Mikä? Miksi? Mistä? Milloin? Kenen? Keskusteluja eepoksesta*” (Моя «Калевала». Что? Зачем? Откуда? Когда? Чья? Разговоры об эпосе) [13]. Маркку Ниеминен — основатель и бывший многолетний руководитель фонда «Юминкеко» (“*Juminkeko*”), главными задачами деятельности которого является сохранение культурного наследия, связанного с «Калевалой», и налаживание культурного обмена с Карелией. Рецензируемая книга стала своеобразным вкладом в развернувшуюся с новой силой полемику о природе «Калевалы» — эпической поэмы, созданной финном Элиасом Лённротом в XIX в. на основе фольклорного материала Карелии, Финляндии и Ингерманландии.

Сама дискуссия уже не нова. Споры о природе «Калевалы», роли Элиаса Лённрота, карельского и финского народов в создании произведения ведутся с разной степенью интенсивности и различным количеством участвующих сторон по обе стороны русско-финской границы уже с момента выхода первой «Калевалы» 1835 г. (в России — все же немного позже). Новый виток полемики разгорелся в Финляндии в 2020-х гг. Апогей полемики пришелся на панельную дискуссию онлайн-семинара “*Kiistelty, kiitetty, kiistetty Kalevala*” («Спорная, восхваляемая, противоречивая “Калевала”»), организованного Обществом «Калеваласеура» и Финским литературным обществом 8 декабря 2022 г. Это мероприятие открыто транслировалось в Интернете для всех желающих (сейчас это видео по неизвестным причинам недоступно для просмотра[1]). Произошедшая на

1 URL: https://youtu.be/-iNHkqmBBPs (дата обращения: 15.01.2024).

семинаре полемика стала толчком для М. Ниеминена к написанию рецензируемой работы.

Книга состоит из предисловия, 13 небольших глав, выводов и списка использованной литературы. В основной части работы — 13 главах — автор повествует о противостояниях во взглядах ученых и других участников за всю историю существования полемики вокруг «Калевалы», включая современную ситуацию в Финляндии и России, и лишь в последней части — выводах — представляет свои собственные ответы на вопросы, вынесенные в подзаголовок книги.

В работе рассматриваются вопросы об авторстве «Калевалы», ее происхождении, степени историзма и мифологизма в ее содержании, о соотношении в ней карельского и финского субстрата, о принадлежности ее карельскому и финскому народу (вопросы кражи, культурной апроприации), принципы ее иллюстрирования сквозь призму полемики, происходившей и продолжающейся до сих пор в научных и общественных кругах Финляндии и России. В изложении выдержан хронологический принцип рассмотрения дискуссий и событий, связанных с поэмой «Калевала», со времен студенчества Элиаса Лённрота, создателя этой поэмы, — 1820-х гг. — до настоящего времени. Среди основных участников дискуссий можно выделить следующие пары: Э. Лённрот — К.А. Готтлунд (1830-е гг.), А. Алквист — Ю. Крон (1880-е гг.), Т. Рейн — Ю. Ахо (1890-е гг.), К. Крон — В. Салминен и И.К. Инха (1900-е гг.), К. Крон — Э. Н. Сетяля (1910-е гг.), М. Кууси — В. Кауконен (1970-е гг.), А. Туоми — А. Мишин (2010 г.), М. Ниеминен — Т. Кондие (2020-е гг.).

Признавая очевидную познавательную составляющую в описании более ранних полемик между учеными Финляндии, и осознавая бо́льшую изученность этого вопроса в финской историографической литературе, остановимся подробнее на спорах последних лет — между российскими участниками и непосредственно на мнении самого М. Ниеминена.

Полемике, происходившей по эту сторону границы, в Карелии, в научной, научно-популярной и журналистской среде, уделено особое внимание в двенадцатой главе «Кнутом и пряником» (“*Lyöntejä ja silitystä*”, букв. ‘удары и поглаживания’). Основная причина дискуссий — непонимание природы «Калевалы», ее отличия от народной поэзии, и полное их отождествление некоторыми участниками дискуссий. М. Ниеминен упоминает

имена двух карельских ученых — литературоведов Эйно Карху и Армаса Мишина — которые профессионально углубились в изучение этого вопроса [1; 3; 4] и взяли на себя миссию просветителей, объясняя необходимость рассматривать «Калевалу» как авторское художественное произведение, но созданное на основе фольклора. Особенно в этом преуспел А. Мишин, автор последнего перевода «Калевалы» на русский язык (совместно с Э. Киуру) [14]. Он планомерно отстаивал доказанное научными исследованиями (в том числе его собственными) положение о том, что «Калевала» — не карело-финский народный эпос, а авторское произведение Э. Лённрота, созданное в результате продолжительной и многоэтапной работы автора с фольклорным материалом. В 2008 г. он объяснял это на страницах финноязычного общественно-политического журнала “*Carelia*” [12] в ответ на статью карельского писателя Павла Леонтьева [11]. В 2010 г. полемика о том, кому принадлежит «Калевала», разгорелась на страницах районной газеты «Новости Калевалы» между местным журналистом Андреем Туоми, считавшим, что финны «приватизировали» карельский эпос «Калевала» [7; 8], и Армасом Мишиным, вынужденным в очередной раз объяснять прописные, на его взгляд, истины [5]. Очередная дискуссия о принадлежности эпоса возникла в 2018 г. в связи с выходом книги Дмитрия и Алексея Бакулиных «Сампо. Руны Похьёлы» [15], которую они представили как «карельский народный эпос». Выход книги не имел резонанса в Карелии, в научной среде дискуссия свелась к публикации критической рецензии [2], о которой М. Ниеминен, к сожалению, не упоминает.

Отметим, что полемика на российской стороне освещена лишь частично, очевидно, ввиду того, что Маркку Ниеминена связывали узы дружбы с карельскими (по происхождению ингерманландскими) исследователями Эйно Карху и Армасом Мишиным, о которых он больше всего и написал в своей книге. Несомненно, в этом вопросе внимания заслуживает статья известнейшего фольклориста В.Я. Проппа, написанная в 1949 г., но опубликованная лишь в 1976 г., в которой он одним из первых в отечественной науке четко проводит разницу между «Калевалой» и народными рунами [6]. Тем не менее рецензируемая книга все же освещает главную проблему, до сих пор существующую в России, — отождествление «Калевалы» и народной поэзии, называние «Калевалы» карело-финским народным эпосом. Отчасти это продиктовано тем, что русскоязычному читателю неизвестна

история полемики о «Калевале», которая насчитывает вот уже 200 лет. А книга Маркку Ниеминена дает об этом блестящее представление и, несомненно, в случае ее перевода на русский язык найдет своего читателя.

О том, что современная дискуссия о «Калевале», по сути, не нова, но с развитием технологий она принимает все более обезличенный и манипулятивный характер, автор продолжает рассуждать в следующей, тринадцатой главе «Приправы современности» (“*Nykyajan mausteet*”). Небольшой раздел этой главы под образным названием «Свои собаки кусают» (“*Omat koirat purevat*”) посвящен дискуссии на упомянутом онлайн-семинаре в 2022 г. Одними из самых острых тезисов, обсуждавшихся на панельной дискуссии, по мнению М. Ниеминена, были следующие: 1) «Калевала» украдена у карелов; 2) Представление «Калевалы» как части финской культуры является искажением истории; 3) «Калевала» угнетает карелов [13, s. 5, 142]. Эти тезисы принадлежат представителю организации “*Karjalazet Nuoret Suomes*” («Молодые карелы Финляндии»), молодежному активисту, исследователю-докторанту Туомо Кондие, который был одним из приглашенных участников панельной дискуссии. Согласно М. Ниеминену, Т. Кондие признался, что «своими утверждениями целенаправленно спровоцировал как специалистов по “Калевале”, так и широкую общественность, чтобы его услышали» [13, s. 142]. М. Ниеминен пишет, что, по мнению молодого исследователя, «завладев «Калевалой», «финны стерли причастность к ней карельского народа и вследствие этого ослабили самосознание карелов» [13, s. 143].

В осеннем номере журнала “*Karjalan Heimo*” вышла рецензия на книгу М. Ниеминена, написанная главным редактором журнала Катри Ковасиипи. Автор отмечает познавательность той части книги, где М. Ниеминен рассказывает о дискуссиях в прошлом. Но в разговорах о сегодняшнем дне или о будущем М. Ниеминен, по словам К. Ковасиипи, сравним с Вяйнямёйненом, который «хочет запеть молодого Ёукахайнена в болото. В роли Ёукахайнена выступает Туомо Кондие» [10, s. 194]. К. Ковасиипи, которая также внимательно следила за трансляцией декабрьского семинара 2022 г., уличает М. Ниеминена в том, что его высказывания относительно Т. Кондие представляют молодого человека «в чрезмерно негативном свете и не отвечают действительности» [10, s. 195]. По мнению К. Ковасиипи, Т. Кондие «уступает более жестко высказывающимся молодым людям, но М. Ниеминен не сообщает, знаком ли он с ними» [10, s. 195]. Та благая цель, ко-

торая сподвигла Маркку Ниеминена на написание рецензируемой книги, а именно создание труда, «который можно было бы использовать в качестве научного источника, чтобы вновь и вновь не рождались пустые споры по поводу принадлежности "Калевалы", а также по другим вопросам» [13, s. 6], — возымела противоположный эффект. Как верно подметила К. Ковасиипи, «стремясь затушить дискуссии о принадлежности "Калевалы", названные им [Ниеминеном] пустыми, Ниеминену удалось спровоцировать совершенно новые дискуссии» [10, s. 195]. В этом же номере опубликован небольшой комментарий и самого Туомо Кондие, который видит главную проблему М. Ниеминена в неумении принять тот факт, что относительно «Калевалы» имеют право на существование разные мнения, отличные от мнения М. Ниеминена [9].

Заключительная глава под названием «Выводы» ("*Johtopäätökset*") содержит ответы автора на вопросы, сформулированные в подзаголовке издания. Перед ответами автор кратко отмечает, что в целом дискуссии о «Калевале» затрагивали всегда небольшую группу людей. И в этой группе совсем нет женщин. Представим кратко ответы автора. **Что?** (*Mikä?*) «Калевала» — это 1) финский национальный эпос; 2) классика мировой литературы; 3) карело-финский эпос; 4) поэма Элиаса Лённрота, созданная на основе фольклора [13, s. 149–150]. **Зачем?** (*Miksi?*) Финляндии нужен был символ, чтобы стать сперва нацией, а затем — национальным государством [13, s. 152]. **Откуда?** (*Mistä?*) Основная часть эпического материала, формирующая стержень «Калевалы», была зафиксирована в Беломорской Карелии. Остальная использованная Э. Лённротом народная поэзия собрана в Финляндии (преимущественно в восточной ее части), в Карелии и Ингерманландии [13, s. 152]. **Когда?** (*Milloin?*) «Калевала» родилась в результате письменной работы Э. Лённрота в 1833–1849 гг. [13, s. 153]. **Чья?** (*Kenen?*) С точки зрения авторского права у «Калевалы» есть только один владелец — Элиас Лённрот. В широком смысле автор считает, что называть «Калевалу» своей могут все желающие [13, s. 156]. М. Ниеминен перечисляет фамилии тех людей, которые, по его мнению, могли бы называть «Калевалу» своей: это собиратели Д. Европеус, Ю. Каян, М. Кастрен, А. Алквист, Р. Полен, З. Сирелиус, А. Шёгрен, Х. Рейнхольм, поскольку собранные ими руны были использованы при составлении полной «Калевалы» [13, s. 154]; художники А. Галлен-Каллела, И.К. Инха, М. Куннас и композитор Я. Си-

белиус, которые своей творческой деятельностью открыли для широкой публики точки соприкосновения с «Калевалой» [13, s. 154]; исследователи «Калевалы» и народной поэзии Ю. Крон, К. Крон, В. Салминен, А. Ниеми, Э. Карху, М. Кууси, В. Кауконен, Л. Хонко, С. Тимонен, А. Мишин, П. Анттонен, Н. Хямяляйнен, Л. Таркка, П. Лааксонен, языковед П. Виртаранта, этнолог С. Кнууттила, а также С. Ниеминен, У. Пиела [13, s. 155]. Себя Маркку Ниеминен после перечисления всех своих достижений в деле изучения и популяризации «Калевалы» и народного наследия за более чем 40 лет деятельности тоже относит к тем, кто может сказать: моя «Калевала» [13, s. 155–156]. К.А. Готтлунд из этой группы демонстративно исключается без объяснения причин [13, s. 155].

Автор отвечает на вопросы «на основе представленных в книге дискуссий о «Калевале» [13, s. 149]. В связи с этим ответы, по крайней мере на первые четыре вопроса, представляются обоснованными и адекватными. Кроме того, они соответствуют современной карельской научной парадигме, ориентирующейся на упомянутые ранее труды В.Я. Проппа, Э.Г. Карху и А.И. Мишина. Однако ответ на пятый вопрос «Чья “Калевала”?» не выдерживает критики ввиду отсутствия объяснения, по какому критерию одни персоны удостоились чести называть «Калевалу» своей, а другие — нет.

Большой плюс рецензируемой работы заключается во введении в оборот газетных источников и писем. Однако если ссылки на газетные статьи даются более упорядоченно, то цитирование научных трудов остается без ссылок.

Книга представляет собой обстоятельный труд, в котором М. Ниеминен аккумулировал свой богатый многолетний опыт работы с текстом «Калевалы» и устной народной поэзией. Автор последовательно раскрывает суть «калевальских» дискуссий, в которых принимали участие исследователи, журналисты и общественные деятели в Финляндии и российской Карелии. Четко структурированная подача столь обширного материала (проанализированы десятки и сотни публикаций), в которой на каждом шагу чувствуется широкий кругозор автора, безусловно, заслуживает внимания читателей.

Список литературы

Исследования

1 *Карху Э.Г.* Элиас Лённрот: жизнь и творчество. Петрозаводск: Карелия, 1996. 237 с.

2 *Кундозерова М.В., Миронова В.П.* Рецензия на издание: Сампо. Руны Похьёлы: (карельский эпос) / сост. и обр.: Д. Бакулин; рус. пер.: А. Бакулин. СПб.: Лема, 2018. 383 с. // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 398–407. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-398-407

3 *Мишин А.И.* «Калевала» — поэма Э. Лённрота // Фольклорные истоки «Калевалы» / Э.С. Киуру, А.И. Мишин. РАН. КарНЦ. Ин-т языка, лит. и истории. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. С. 145–247.

4 *Мишин А.И.* Путешествие в «Калевалу». Петрозаводск: Карелия, 1988. 168 с.

5 *Мишин А.* Как Андрей Туоми расправился с Элиасом Лённротом // Новости Калевалы. 2010. № 45. С. 4–5.

6 *Пропп В.Я.* «Калевала» в свете фольклора // *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.; Л.: Наука, 1976. С. 303–317.

7 *Туоми А.* И будет тебе, карел, счастье… // Новости Калевалы. 2010. № 45. С. 4–5.

8 *Туоми А.* Рода нашего напевы // Новости Калевалы. 2010. № 38. С. 3. № 39. С. 3.

9 *Kondie T.* On myös ihmisiä, jotka ajattelevat toisin. Kommentti // Karjalan Heimo. 2023. № 9–10. S. 194.

10 *Kovasiipi K.* Kalevala-kiistoja 200 vuotta // Karjalan Heimo. 2023. № 9–10. S. 194–195.

11 *Leontjev P.* Jaakko Rugojev ja hänen aikansa // Carelia. 2008. № 4. S. 81–94.

12 *Mišin A.* Ennakkoluuloja ja asiantuntemattomuutta // Carelia. 2008. № 10. S. 73–76.

13 *Nieminen M.* Minun Kalevalani. Mikä? Miksi? Mistä? Milloin? Kenen? Keskusteluja eepoksesta. Kuhmo: Juminkeko, 2023. 160 s.

Источники

14 Калевала: Эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен / Э. Лённрот; пер. Э. Киуру, А. Мишин. Петрозаводск: Карелия, 1998. 583 с.

15 Сампо. Руны Похьёлы: (карельский эпос) / сост. и обр. Д. Бакулина; рус. пер. А. Бакулина. СПб.: Лема, 2018. 383 с.

References

1 Karkhu, E.G. *Elias Lennrot: zhizn' i tvorchestvo* [*Elias Lönnrot: Life and Work*]. Petrozavodsk, Kareliia Publ., 1996. 237 p. (In Russ.)

2 Kundozerova, M.V., and V.P. Mironova. “Retsenziia na izdanie: Sampo. Runy Pokh’ely: (karel’skii epos) / sost. i obr.: D. Bakulin; rus. per.: A. Bakulin” [“Review of *Sampo. Runes*

of Pohjola (Karelian Epic); ed. by D. Bakulin, trans. by A. Bakulin”]. *Studia Litterarum*, vol. 4, no. 3, 2019, pp. 398–407. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-3-398-407 (In Russ.)

3 Mishin, A.I. “‘Kalevala’ — poema E. Lennrota” [“‘Kalevala,’ a Poem by E. Lönnrot”]. *Fol’klornye istoki “Kalevaly”* [*Folklore Origins of the Kalevala*], E.S. Kiuru, A.I. Mishin. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2001, pp. 145–247. (In Russ.)

4 Mishin, A.I. *Puteshestvie v “Kalevalu”* [*A Journey to “Kalevala”*]. Petrozavodsk, Kareliia Publ., 1988. 168 p. (In Russ.)

5 Mishin, A. “Kak Andrei Tuomi raspravilsia s Eliasom Lennrotom” [“How Andrei Tuomi Dealt with Elias Lönnrot”]. *Novosti Kalevaly*, no. 45, 2010, pp. 4–5. (In Russ.)

6 Propp, V.Ia. “‘Kalevala’ v svete fol’klora” [“‘Kalevala’ in the Light of Folklore”]. Propp, V.Ia. *Fol’klor i deistvitel’nost’. Izbrannye stat’i* [*Folklore and Reality. Featured Articles*]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1976, pp. 303–317. (In Russ.)

7 Tuomi, A. “I budet tebe, karel, schast’e...” [“And You, Karelian, Will Be Happy...”]. *Novosti Kalevaly*, no. 45, 2010, pp. 4–5. (In Russ.)

8 Tuomi, A. “Roda nashego napevy” [“Songs of Our Kind”]. *Novosti Kalevaly*, no. 38, 2010, p. 3. (In Russ.)

9 Kondie, Tuomo. “On myös ihmisiä, jotka ajattelevat toisin. Kommentti.” *Karjalan Heimo*, no. 9–10, 2023, p. 194. (In Finnish)

10 Kovasiipi, Katri. “Kalevala-kiistoja 200 vuotta.” *Karjalan Heimo*, no. 9–10, 2023, pp. 194–195. (In Finnish)

11 Leontjev, Pauli. “Jaakko Rugojev ja hänen aikansa.” *Carelia*, no. 4, 2008, pp. 81–94. (In Finnish)

12 Mišin, Armas. “Ennakkoluuloja ja asiantuntemattomuutta.” *Carelia*, no. 10, 2008, pp. 73–76. (In Finnish)

13 Nieminen, Markku. *Minun Kalevalani. Mikä? Miksi? Mistä? Milloin? Kenen? Keskusteluja eepoksesta.* Kuhmo, Juminkeko Publ., 2023. 160 p. (In Finnish)

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

- К рассмотрению и опубликованию принимаются ранее не опубликованные и не поданные на рассмотрение в иные журналы статьи, оформленные в соответствии с правилами, принятыми в журнале.
- Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая примечания.

Автор представляет все материалы (текст статьи, дополнительные шрифты, если таковые использовались в тексте, договор[1]) по электронной почте: red@studlit.ru

- Архивные материалы должны сопровождаться вступительной статьей, оформленной в соответствии с нижеизложенными правилами.
- При оформлении статьи желательно использовать Шаблон (на сайте журнала).
- Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word,* формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов; выравнивание по ширине.

Первая страница должна содержать следующую информацию на русском языке:

- название рубрики, кегль — 12;

1 В соответствии с частью четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации (раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») представляемые в журнал статьи должны сопровождаться лицензионным договором о передаче Учредителю журнала неисключительных авторских прав.

- тип публикации (на русском и английском языках), кегль 12 (см. Приложение 1 на сайте журнала);
- УДК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12;
- ББК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12.
- Название статьи — прописными буквами, без применения CapsLock, кегль 14;
- Знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, **© 2024 г. И.И. Иванов**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи;
- Дата одобрения рецензентами;
- Дата публикации;
- DOI
- Сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.). Кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Аннотация (150–200 слов; она должна представлять собой реферат-резюме статьи с соблюдением последовательности изложения, подробнее см. Требования к аннотации);
- Ключевые слова на русском языке, кегль — 12;
- Информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень (если есть), звание (если есть), должность, полное название организации, адрес организации вместе с индексом, город, страна, ORCID ID, E-mail. Кегль — 12, выравнивание по ширине;
- Для цитирования: указание выходных данных статьи. Кегль — 12, выравнивание по ширине.

на второй странице приводится аналогичная информация на английском языке:

- слева — вместо УДК, ББК — знак лицензии;
- справа — название статьи,
- знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, **© 2024. Ivan I. Ivanov**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи (*Received)*;
- Дата одобрения рецензентами (*Approved after reviewing*);
- Дата публикации (*Date of publication)*;

Далее на странице:

- Благодарности (Acknowledgements), кегль — 12;
- Аннотация (Abstract), кегль — 12;
- Ключевые слова (Keywords), кегль — 12;
- Информация об авторе (Information about the author), кегль — 12;
- Для цитирования (For citation), кегль — 12.
- Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.
- Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются имя и отчество, которые отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах («30-е гг.», а не «тридцатые годы»). Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. При указании века пишется не «век» или «века», а «в.» или «вв.» (сам век указывается римскими цифрами, например, «IX в.»). Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.; «так как» и «так называемые» пишутся полностью.
- По всему тексту применяются:
  - ➢кавычки-«елочки» (« »), для внутренних цитат и фрагментов текста на латинице — “лапки” (“ ”): «“раз”, два, три, “четыре”».
  - ➢длинное тире (—) по всему тексту, кроме случаев межцифрового тире, например между страницами в ссылках (С. 18–20), между годами (1920–1930).

В конце статьи приводится Список литературы:

- Делится на «**Исследования**» и «**Источники**» (сначала на кириллице, затем на латинице в каждом разделе), нумерация в двух списках сплошная.
- Список оформляется в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка.
- Многотомные собрания сочинений и многотомные словари не расписываются. Дается общее библиографическое описание, а тома указываются в ссылке в основном тексте статьи, например: [6, т. 12], [6, т. 12, с. 108].
- В книжных изданиях обязательно указание издательства и общего количества страниц.

- ФИО выделяется курсивом.
- В тексте статьи ссылки оформляются следующим образом: [1], [2, с. 5], [3, с. 34; 5, с. 2], [7, стб. 23], [10, л. 6].
- Ссылки на архивные материалы даются в постраничных сносках или внутри текста статьи и оформляются по ГОСТу 7.0.5.–2008.
- Затем приводится **References** — список исследований в транслитерации и на английском языке.

Оформляется в соответствии с системой MLA:

- Транслитерируются только источники, написанные кириллицей; источники, написанные на латинице (французские, немецкие, итальянские, польские и пр.), не транслитерируются и не переводятся.
- Для выполнения транслитерации необходимо войти в программу https://translit.ru/ и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
- Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
- Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список References.

Далее необходимо отредактировать результат и добавить перевод на английский язык:

- В ссылках на исследования, написанные латиницей, имена прописываются полностью, в ссылках на исследования, написанные кириллицей, допустимо использовать инициалы.
- Инициалы и имена отделяются от фамилии запятой.
- Перевести названия исследований (монографии, статьи из журнала, коллективного сборника и т.п.) и вставить их в квадратных скобках [ ] после соответствующих транслитерированных названий (при этом названия журналов не переводятся, а только транслитерируются).
- Каждое значимое слово названия перечисляемых работ на английском языке пишется с заглавной буквы. Артикли, предлоги, союзы пишутся со строчной буквы.
- Названия статей из журналов или сборников, название главы монографии и т.п. необходимо заключать в кавычки-лапки (транслитерированный текст и перевод).
- Заменить // на точку.
- Заменить / на запятую.
- Заменить № на no. (с точкой), Т. — на Vol.

Важно:

- В выходных данных журналов номера необходимо указывать перед годом.
- Тома, номера сборников, выпуски и пр. необходимо указывать перед местом издательства, например:
  Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina [*The Chronicle of Ivan Bunin's Life and Works*], comp. S.N. Morozov, vol. 2 (1910–1919). Moscow, IWL RAS Publ., 2017. 1184 p. (In Russ.)
- Перевести место издания (например, М. — Moscow; СПб. — St. Petersburg).
- Заменить двоеточие после названия места издания на запятую.
- После транслитерации издательства добавить Publ. (Nauka Publ.).
- Исправить обозначение страниц: вместо 235 s. — 235 p., вместо S. 45–47 — pp. 45–47.
- Выделить курсивом название основного источника (монографии, журнала, коллективного сборника и т.п. — транслитерированный текст и перевод; фамилии авторов курсивом не выделяются).
- В конце библиографической ссылки в скобках добавить указание на оригинальный язык статьи: (In Russ.)
- Если статьи имеют DOI, его надо обязательно указывать.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ

1. Рукописи, поступившие в редколлегию журнала «Studia Litterarum», проходят обязательное рецензирование с целью их экспертной оценки.

2. На первом этапе редакцией проводится экспертиза рукописей на предмет их соответствия формальным требованиям.

3. Рукописи, не соответствующие требованиям к оформлению и не отвечающие содержательно-тематическому профилю журнала, не рассматриваются и не рецензируются. Решение об отклонении статьи от рассмотрения и публикации в этом случае принимается редколлегией.

4. Рукописи, соответствующие содержательно-тематическому профилю журнала и удовлетворяющие формальным требованиям, передаются на рецензирование двум независимым экспертам, имеющим наиболее близкую к теме статьи специализацию.

5. Экспертная оценка рукописи проводится по принципу двойного «слепого» рецензирования, когда ни рецензент не знает имени автора, ни автор не знает имени рецензента.
6. Для проведения экспертной оценки рукописи могут привлекаться как члены редколлегии, так и высококвалифицированные специалисты из ИМЛИ РАН и других организаций. Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних трех лет публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензенты обязаны следовать принятой в журнале Публикационной этике.
7. Рецензии пишутся в свободной форме или по разработанной редколлегией схеме.
8. Текст рецензии предоставляется автору по его запросу без указания Ф.И.О., должности и места работы рецензента. В случае наличия в рецензии рекомендации доработать и/или переработать текст статьи автору направляется сокращенный текст рецензии с конструктивными замечаниями без указания Ф.И.О., должности и места работы рецензента. В случае отклонения статьи от публикации автору направляется мотивированный отказ или копии рецензий.
9. Статья, не рекомендованная рецензентами к публикации, к повторному рассмотрению не принимается и не рассматривается на заседании редколлегии.
10. Максимальный срок рецензирования статьи — 6 месяцев.
11. Статьи, успешно прошедшие процедуру рецензирования, рассматриваются на заседании редколлегии. После принятия редколлегией решения о допуске статьи автор получает письмо с краткой информацией о результатах рецензирования рукописи.
12. Оригиналы рецензий хранятся в архиве журнала «Studia Litterarum» в течение 5 лет.
13. Редакция журнала «Studia Litterarum» обязуется направить копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении соответствующего запроса.
14. Статьи членов редакции, редколлегии и международного редакционного совета, имеющих право на приоритетную публикацию в журнале 1 (одной) статьи в год, подвергаются рецензированию и обсуждаются на заседании редколлегии в общем порядке.

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования

Literary Studies

Научный журнал

Academic journal

Том 9, № 3

Vol. 9, no 3

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*

Верстка *А.З. Бернштейн*

Корректор *М.В. Нефёдова*

16+

Подписано в печать 5.09.2024

Формат 60×90 1/16

Усл.-печ. л. 32,0

Тираж 300 экз. Заказ №

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5,
эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1

тел. (495) 690-05-61